



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### About Google Book Search

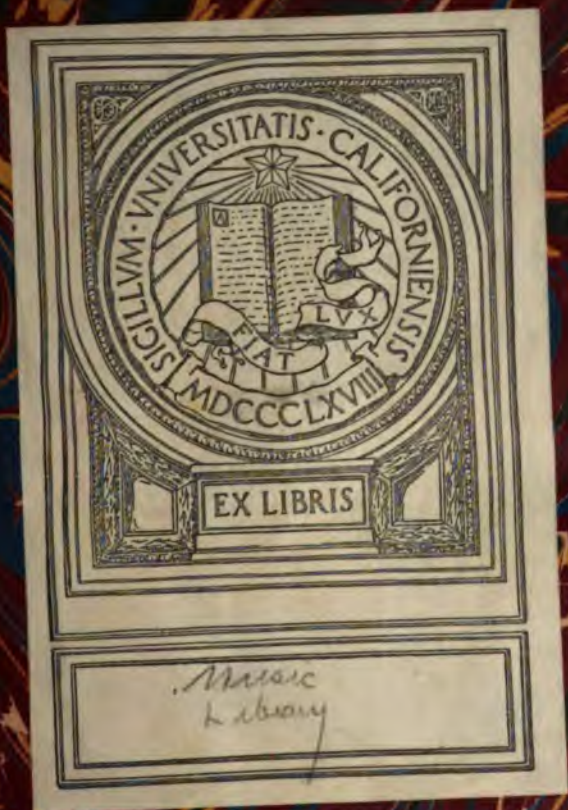
Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>

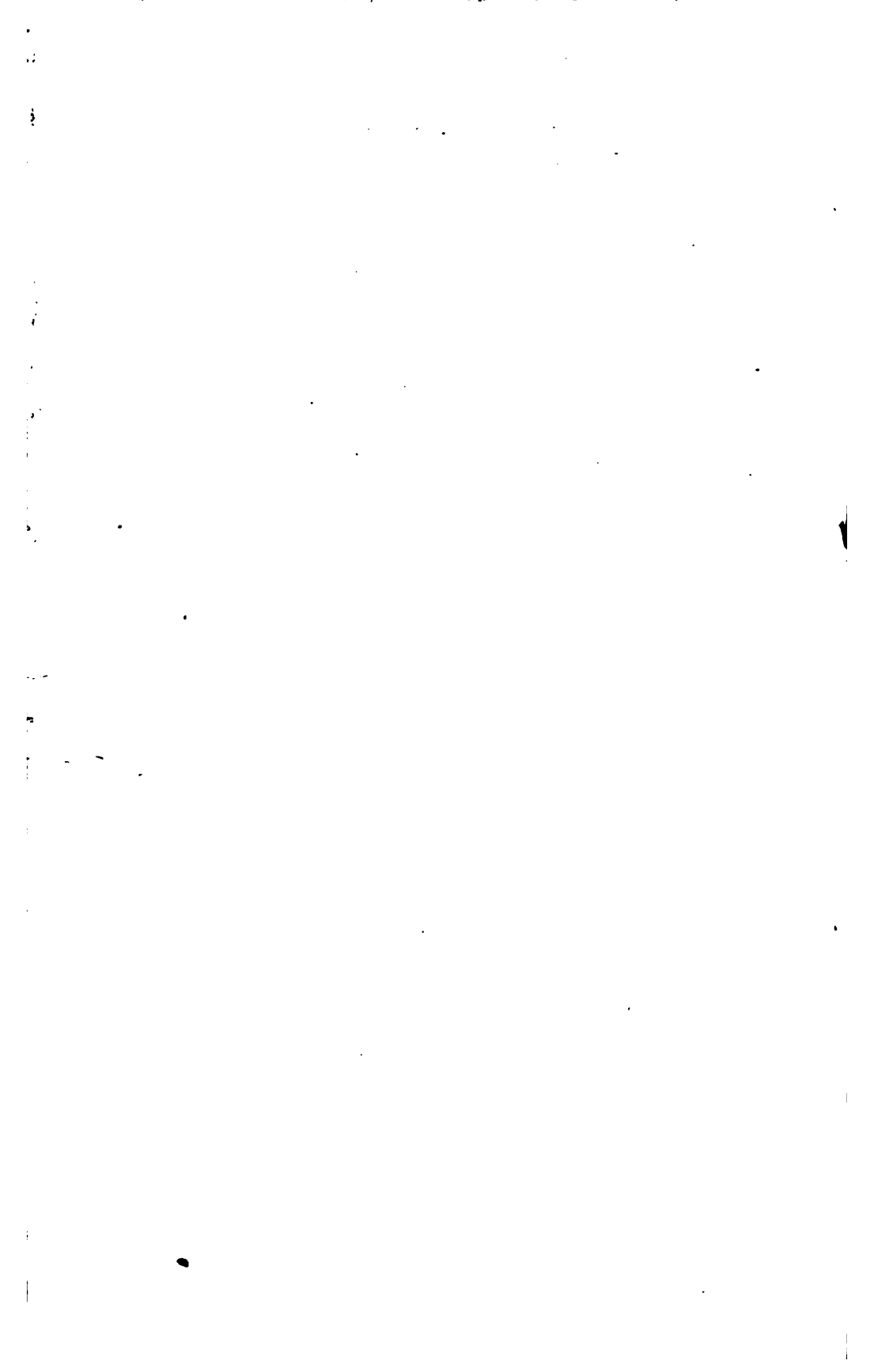






*Sir John Stainer.*





**BIOGRAPHIE**  
**UNIVERSELLE**  
**DES MUSICIENS**

---

**TOME TROISIÈME**





**BIOGRAPHIE**  
**UNIVERSELLE**  
**DES MUSICIENS**

ET

**BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE**

---

**DEUXIÈME ÉDITION**

ENTIÈREMENT REFONDUE ET AUGMENTÉE DE PLUS DE MOITIÉ

**PAR F.-J. FÉTIS**

MAÎTRE DE CHAPELLE DU ROI DES BELGES  
DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE ROYAL DE MUSIQUE DE BRUXELLES, ETC.

---

**TOME TROISIÈME**

---

**PARIS**  
**LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET C<sup>ie</sup>**

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56

**1869**

Tous droits réservés.

Music Library

M/L 105  
FH  
v. 3-4  
Music  
Library

# BIOGRAPHIE UNIVERSELLE DES MUSICIENS

## D

**DÉSARGUS** (XAVIER), né à Amiens vers 1768, fut d'abord attaché à la cathédrale de cette ville en qualité de musicien de chœur; il avait alors une fort belle voix de haute-contre. Les églises ayant été fermées par suite de la révolution de 1789, Désargus vint à Paris et entra dans les chœurs de l'Opéra; mais, ne se sentant point de goût pour le théâtre, il quitta cette carrière et se livra à l'étude de la harpe. Il devint en peu de temps un habile professeur de cet instrument, et en donna des leçons jusque vers 1832, époque où il a cessé d'enseigner. Parmi plusieurs bons élèves qu'il a formés on remarque son fils, qui, après avoir été attaché comme harpiste à l'Opéra-Comique, a été à Berlin au service du roi de Prusse, puis est revenu à Paris en 1832, et s'est établi à Bruxelles vers la fin de la même année en qualité de harpiste du théâtre. Après seize années de séjour dans cette ville, Désargus fils a quitté la profession de musicien et s'est retiré à Paris.

Les compositions de Désargus (père), au nombre d'environ vingt-cinq œuvres, consistent en sonates pour la harpe, avec ou sans accompagnement; en pots-pourris, fantaisies et airs variés pour le même instrument; enfin en duos pour harpe et piano. En 1809 il publia une *Méthode de harpe*, à Paris, chez Naderman; il a refondu entièrement cet ouvrage, et l'a fait paraître, en 1816, sous le titre de *Cours complet de harpe, rédigé sur le plan de la méthode de piano du Conservatoire*; enfin une nouvelle édition de cet ouvrage, fort améliorée et considérablement augmentée, a été publiée à Paris en 1820, chez Laffitte.

**DESAUGES** (DAME), prêtre du diocèse d'Évreux, né en 1808, a publié un livre intitulé : *l'Éclaircissement du plain-chant, ou le vrai*

*trésor des choristes*; Paris, 1864, 30 pages in-8°.

**DÉSAUGIERS** (MARCO-ANTOINE), né à Fréjus en 1742, apprit la musique sans maître. En 1774 il se rendit à Paris, où il se fit connaître d'abord par la traduction des *Réflexions sur l'art du chant figuré de J.-B. Mancini*; Paris, 1776, in-8°. Cet ouvrage fut suivi du *Petit Œdipe*, pièce en un acte, dont il fit la musique, et qui fut représenté aux Italiens en 1779. L'année suivante il donna à l'Opéra *Erkène, ou l'Amour enfant*, paroles de Voisenon, et par la suite il fit représenter au Théâtre-Italien *Florine*, en deux actes (1780), *les Deux Sylphides* (1781), toutes deux sur des paroles d'Imbert, et *les Jumeaux de Bergame*, paroles de Florian (1782). Cette dernière pièce eut un grand succès; on y trouve quelques petits airs qui firent longtemps les délices de Paris. Vers le même temps, Désaugiers donna au théâtre de Monsieur, alors à la foire Saint-Germain, *l'Amant travesti*, en un acte, imité du conte de La Fontaine intitulé *le Muletier*. En 1791 il fit représenter au théâtre Feytaud *le Médecin malgré lui*, dans lequel il introduisit d'une manière assez plaisante l'air révolutionnaire *Ça ira*. Outre ces ouvrages, il a composé la musique d'une multitude de petits opéras pour les théâtres secondaires qui existaient de son temps, entre autres *les Rendez-vous*, en un acte, pour les Beaujolais. Le chant de la musique de Désaugiers ne manque ni de naturel, ni de facilité; mais son harmonie, lâche et incorrecte, se sent de la faiblesse des études musicales en France à l'époque où il avait appris la composition. Ce musicien fut lié d'amitié avec Gluck et Sacchini, et composa à la mémoire de ce dernier une messe de *Requiem* qui fut estimée

dans le temps de sa nouveauté. L'exaltation de ses idées lui avait fait embrasser avec ardeur les principes de la Révolution; dans une pièce de musique, composée de chœurs et d'instruments, qu'il avait intitulée *Hierodrame*, et qu'il fit exécuter à Notre-Dame, il célébra la prise de la Bastille. Il a laissé en manuscrit un grand opéra sur le sujet de *Bélisaire*, dont les paroles sont de son fils aîné, lequel fut secrétaire de légation en Danemark. Désaugiers est mort à Paris le 10 septembre 1793.

**DESAYVE.** Voy. SAYVE (De).

**DESBOULMIERS** (JEAN-AUGUSTIN-JULIEN), littérateur, né à Paris en 1731, entra fort jeune dans la carrière militaire, servit quelque temps en Allemagne, puis revint à Paris et renonça aux armes pour les lettres. Toutefois il y avait en lui plus de penchant pour la littérature que de talent véritable, et dans ses ouvrages il ne s'éleva point au-dessus du médiocre. Il mourut à Paris en 1771, à l'âge de quarante ans. Au nombre de ses productions on trouve quelques opéras-comiques, entre autres *Totmon et Totnette*, dont Gossec a composé la musique; mais ses ouvrages les plus importants sont : 1° *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre-Italien, depuis son rétablissement* (en 1697) jusqu'à l'année 1769; Paris, 1769, 7 vol. in-12. Ce livre renferme l'analyse des pièces jouées au Théâtre-Italien, et des notices sur les auteurs et les acteurs de ce théâtre jusqu'en 1769. On y trouve aussi, à la fin, un catalogue raisonné, par ordre alphabétique, des pièces et des acteurs dont il n'est point parlé dans l'ouvrage. — 2° *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique*; Paris, 1769, 2 vol. in-12. Desboulmiers donne dans ce livre l'analyse des pièces qui ont été représentées sur le théâtre de l'Opéra-Comique depuis 1712 jusqu'en 1761, c'est-à-dire jusqu'à la naissance de l'Opéra-Comique véritable.

**DESBOUF** (Louis), chirurgien français, attaché au service des troupes italiennes dans la première partie du dix-huitième siècle. Il est auteur d'une dissertation sur l'usage de la musique dans les maladies nerveuses, qui a paru sous ce titre : *Ragionamento fisico-chirurgico sopra l'effetto della musica nelle malattie nervose*; Livourne, 1740, in-8°.

**DESBROSSES** (ROBERT), né à Bonn-sur-le-Rhin, en 1719, entra comme acteur pensionnaire à la Comédie-Italienne, en 1743, et se retira en 1764. Il a composé la musique d'un divertissement représenté en 1761, sous le titre du *Mat*, et des *Sœurs Rivaies*, opéra-comique, représenté en 1762, du *Bon Seigneur*, et des *Deux*

*Cousines*, en 1763. Desbrosses était mauvais acteur et compositeur médiocre. Il est mort à Paris, le 29 pluviôse an VII (1799), à l'âge de quatre-vingt ans.

**DESBROSSES** (MARIE), actrice de l'Opéra-Comique, fille du précédent, naquit à Paris en 1763. Elle n'avait que treize ans lorsqu'elle débuta à la Comédie-Italienne; elle y parut pour la première fois, le 29 avril 1776, dans le rôle de Justine, du *Sorcier*, opéra de Philidor, et dans Colombine, de *la Clochette*, opérette de Duni. Accueillie favorablement par le public, séduit par un talent si précoce, elle fut engagée immédiatement après comme pensionnaire. La suite de sa carrière dramatique ne répondit point à ce brillant début. Trop de charmes étaient attachés au talent et à la personne de Mme Dugazon, alors en possession des premiers rôles, pour que M<sup>lle</sup> Desbrosses pût lutter avec elle. Toutefois, une maladie sérieuse de l'actrice célèbre s'étant déclarée après les premières représentations d'*Alexis et Justine*, opéra de Dezaide, M<sup>lle</sup> Desbrosses consentit à la remplacer dans le rôle principal de cette pièce, le 4 juillet 1785. L'accueil que lui fit le public n'était point encourageant; la douleur qu'elle en ressentit donna à sa physionomie un caractère si touchant que le public consentit enfin à l'entendre, et cette disposition contribua à donner à son chant et à son jeu une expression vive qui enleva tous les suffrages et la fit rappeler à la fin de la pièce aux applaudissements de toute l'assemblée. Plus tard M<sup>lle</sup> Desbrosses joua les rôles de la *Comtesse d'Albert*, de *Camille*, dans l'opéra de Dalayrac, et d'autres rôles du même genre; plus tard encore elle prit l'emploi des rôles qu'on appelait *les duègnes* dans l'ancien opéra-comique français, et remplaça l'excellente actrice madame Gonthier pendant une absence de celle-ci. Mécontente de se voir toujours repoussée par les préventions de ses camarades et de n'occuper qu'une position incertaine après de longs services, M<sup>lle</sup> Desbrosses demanda sa retraite en 1796. Elle alla jouer quelque temps en province, revint à Paris en 1798, et entra au théâtre Feydeau, où elle fut traitée plus favorablement qu'à la Comédie-Italienne. A la réunion des deux théâtres, en 1801, elle reprit son rang d'ancienneté dans la nouvelle société des acteurs de l'Opéra-Comique. En 1812 la retraite de Mme Gonthier la rendit chef de l'emploi des duègnes. Elle n'eut jamais le jeu fin et spirituel de cette actrice inimitable; mais, ayant plus de voix et d'oreille, elle était moins antipathique à la musique. D'ailleurs elle ne manquait pas d'une certaine franchise de diction qui produisait de l'effet dans les rôles de son emploi.

Après cinquante-trois ans de service au théâtre, M<sup>me</sup> Desbrosses s'est retirée au mois d'avril 1829. Elle est morte à Paris, le 26 février 1856, à l'âge de quatre-vingt-deux ans révolus.

**DESBUISSONS (MICHEL-CHARLES)**, chanteur et compositeur du seizième siècle, naquit à Lille, dans l'ancienne province de la Flandre française, vers 1510, car il est appelé *Flandrus insulanus* au titre d'un de ses ouvrages. Il fut attaché en qualité de chanteur à la chapelle de l'empereur Ferdinand I. Il avait cessé de vivre avant 1573, car Jean Faber, qui a recueilli et publié quelques-uns de ses motets à quatre, cinq et six voix dans cette même année, dit, au titre de cette collection, qu'il l'a rassemblée après la mort de l'auteur. Ce recueil a pour titre : *Cantiones aliquot musicae, quas vulgo moteta vocant, quatuor, quinque et sex vocum, auctore M. Michaelis-Carol. Desbuissons, Flandro insulano, post obitum auctoris collecta, et adita per Johannem Fabrum; Nonachi, per Adamum Bery, 1573, in-4° obl.* Pierre Joannelli a inséré bon nombre de motets de Desbuissons dans son *Novus Thesaurus musicus* (Venise, Ant. Gardane, 1568, in-4°). On en trouve treize, à 5, 6 et 7 voix, dans le premier livre; cinq, à 5, 6 et 8 voix dans le deuxième; trois, à 5 et à 6 voix dans le troisième; un à 12 voix, un à 5, et un à 6 dans le quatrième; enfin un à 6 voix dans le cinquième; en tout vingt-cinq.

**DESCARTES (RENÉ)**, philosophe célèbre et génie sublime, naquit à La Haye, en Touraine, le 31 mars 1596. L'histoire de ce grand homme se liant nécessairement à celle des travaux qui l'ont illustré, mais qui ne sont pas l'objet de ce livre, on se bornera ici à renvoyer aux dictionnaires historiques, dans lesquels on trouvera sa biographie, l'analyse de ses découvertes en mathématiques, et celle de ses systèmes en physique et en métaphysique, fruits d'une imagination brillante qui, souvent, aime mieux chercher à deviner la nature que de l'étudier. Je ne parlerai donc de Descartes qu'à l'occasion d'un *Compendium* qu'il écrivit en 1618, à l'âge de vingt-deux ans, à la prière de son ami Isaac Beckmann, alors recteur à Dordrecht. Malheureusement cet ouvrage est peu digne du nom de son auteur : il paraît le sentir, car il ne voulait jamais permettre qu'il fût imprimé; aussi ne le fut-il qu'après sa mort, à Utrecht, en 1650, in-4°. Ce livre a été réimprimé depuis lors dans les deux éditions de ses Œuvres complètes, Amsterdam, 1690 à 1701, 9 vol. in-4°, et 1713, aussi en 9 vol. in-4°. Lord Branneker, président de la société royale de Londres, en publia une tra-

duction anglaise, à Londres, en 1653, in-4°, et le P. Poisson, de l'Oratoire, en donna une en français, à la suite de sa *Mécanique*, et la fit paraître sous ce titre : *Abrégé de la musique de M. Descartes, avec les éclaircissements nécessaires*; Paris, 1668, in-4°. Cette traduction a été insérée dans la collection des œuvres de Descartes en français; Amsterdam, 1724-1729, 13 vol. in-12. M. Cousin a placé la traduction française du traité de musique de Descartes dans le cinquième volume de son édition des œuvres complètes du célèbre philosophe (pages 445-503). En 1683 il a été publié une nouvelle édition de l'*Abrégé de musique de Descartes*, avec une traduction latine des éclaircissements du P. Poisson, sous ce titre : *Renati Des-Cartes Musicz Compendium; accedunt N. Poisson elucidationes physicæ in Cartesii musicam; Amstelodami, ex typographia Blaviana, in-4°*.

Outre ce petit ouvrage, Descartes a aussi traité de divers objets relatifs à la musique dans ses épîtres, imprimées à Amsterdam, in-4°, en 1682. On y trouve : *Part. 1, Epist. 61, De Musica et celeritate motus*; *Part. 2, Ep. 23, De Musica*; *Ep. 24, De Nervorum Sono*; *Ep. 61, De Vibratione Chordarum*, *Ep. 66, Varie animadvertiones ad Muscam spectantes*; *Ep. 68, De Musica, et responsio ad quasdam questiones musicas*; *Ep. 72, Cur sonus facilius feratur secundum longitudinem trabis percussæ quam per aerem solum; de tremore æris*; *Ep. 73, De Reflexione soni ac luminis; de Consonantiis, de Refractione sonorum*; *Ep. 74, De Resonantia Chordarum*; *Ep. 76, Varis questiones*; *Ep. 77, De Motu Chordarum*; *Ep. 103, De Motu Chordarum et de Musica*; *Ep. 104, De Sono*; *Ep. 105, De Motu Chordarum et de Musica; de Sonis et intensione Chordarum*; *Ep. 106, De Tonis musicis; de Tonis mixtis*; *Ep. 110, Ad quam distantiam sonus audiri possit; de Imaginatione ad judicandum de tonis, de sonis, de sono fistularum*; *Ep. 112, De Tonis musicilibus*. Les lettres de Descartes ont été traduites en français, et réunies en 6 vol. in-12, Amsterdam, 1724-1725. Ce grand homme mourut en Suède le 11 février 1650.

C'est Descartes qui, le premier, a placé le principe esthétique de la musique dans la simplicité des rapports des sons : erreur partagée par Euler (voy. ce nom) et par quelques autres géomètres.

**DESCOUTEAUX (PHILBERT)**, très-bon joueur de musette, vers le milieu du dix-septième siècle, fut attaché à la musique du roi, au commencement du règne de Louis XIV. Il est



oté avec éloges dans le *Traité de la musette*, de Borjon (1<sup>re</sup> partie, page 38).

**DESENTIS** (JEAN-PIERRE), professeur de clavecin, à Paris, vers 1780, a publié en 1787 : 1<sup>o</sup> *Trois sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon*, op. 1. — 2<sup>o</sup> Recueil d'airs connus, mis en variations pour le clavecin.

**DESESSARTS** (NICOLAS - TOUSSAINT MOYNE, dit), né à Coutances le 1<sup>er</sup> novembre 1744, fut avocat à Paris, puis libraire et chargé d'affaires contentieuses, particulièrement près de la cour de cassation. Il mourut à Paris le 5 octobre 1810. Compileur infatigable, il a publié un grand nombre d'ouvrages de tout genre, parmi lesquels on remarque celui-ci : *Les trois théâtres de Paris, ou abrégé historique de l'établissement de la Comédie-Française, de la Comédie-Italienne et de l'Opéra*; Paris, 1777, in-8°. On trouve quelques renseignements relatifs à des écrivains sur la musique dans son livre intitulé : *Siècles littéraires de la France, ou Nouveau Dictionnaire historique, critique et bibliographique de tous les écrivains français morts et vivants, jusqu'à la fin du dix-huitième siècle*; Paris, 1800-1801, six vol. in-8°, et supplément, 1803, 1 vol. in-8°.

**DESESSARTZ** (JEAN-CHARLES), médecin distingué, né à Bragelonne, près de Bar-sur-Seine, en 1730, fit ses premières études à Tonnerre, et les acheva à Paris, au collège de Beauvais. Quand elles furent terminées, il se livra à l'étude de la médecine, et, pendant qu'il suivait les cours de cette science, il donna des leçons de mathématiques pour exister. Après avoir été reçu docteur à Reims, il alla exercer la médecine à Villers-Cotterets, puis à Noyon, et enfin à Paris, où il fut nommé, en 1770, professeur de chirurgie, et ensuite de pharmacie. A l'époque de la formation de l'Institut, Desessartz fut admis dans la classe des sciences physiques et mathématiques. Dans une séance publique de ce corps savant il lut, le 20 vendémiaire an xi (octobre 1803), des *Reflexions sur la musique considérée comme moyen curatif*. Elles ont été imprimées, sous ce titre, chez Baudouin, à Paris, au mois de novembre de la même année, et forment une brochure de 20 pages in-8°.

**DESÉTANGS** (...), sous-chef du bureau des gravures au ministère de l'intérieur, à Paris, a publié, sous le voile de l'anonyme, un petit écrit intitulé : *Lettre sur la musique moderne à messieurs les rédacteurs du journal d'annonces de Musique*, par D..... gs; Paris, Migneret, in-8° de 8 pages.

**DESFORGES** (Hcs). *Voy. Hcs-Desfontaines*.

**DESHAYES** (PROSPER-DIDIER), compositeur des divertissements et ballets de la Comédie-Française, depuis 1782, s'est fait connaître à Paris, en 1780, par son oratorio des *Machabées*, qui fut exécuté au Concert spirituel. Il a donné ensuite divers opéras-comiques, tels que : 1<sup>o</sup> *Le Feux Serment*, au théâtre des Beanois, en 1786. — 2<sup>o</sup> *L'Auteur à la mode*, 1786. — 3<sup>o</sup> *Le Paysan à prétention*, 1787. — 4<sup>o</sup> *Berthe et Peptin*, 1787. — 5<sup>o</sup> *Adèle et Didier*, 1790. — 6<sup>o</sup> *Zélla*, 1791. — 7<sup>o</sup> *La Sui'e de Zélla*, 1792. — 8<sup>o</sup> *Le Petit Orphée*, 1793. — 9<sup>o</sup> *Le Mariage patriotique*, 1793. — 10<sup>o</sup> *Bella*, en 1795. — 11<sup>o</sup> *Don Carlos*, en un acte, en 1799. Deshayes fut un des compositeurs qui écrivirent la musique du *Congrès des Rois*, opéra en trois actes, qui fut joué en 1793, au théâtre Favart. Les autres auteurs de la musique de cette pièce révolutionnaire furent Grétry, Méhul, Dalayrac, Devienne, Solié, Trial fils, Blasius, Kreutzer, Berton, Chérubini et Jadin. On a aussi de Deshayes des symphonies à grand orchestre en manuscrit, et un livre de pièces d'harmonie à six parties, gravé au magasin de musique du Conservatoire. On ignore l'époque de la mort de ce musicien.

**DESHAYES** (A.-J.-J.), ancien premier danseur de l'Opéra de Paris, professeur au Conservatoire de musique et auteur de plusieurs ballets, a publié un petit écrit qui a pour titre : *Idées générales sur l'Académie royale de musique, et plus spécialement sur la danse*; Paris, Mongie aîné, 1822, in-8°.

**DÉSIDÉRI** (Jérôme), docteur en droit, naquit à Bologne vers 1635. Ses connaissances profondes dans la philosophie, les mathématiques, les lettres et la musique, lui avaient ouvert les portes de plusieurs académies d'Italie; il prit le nom d'*Indiférent* dans celle des *Gelati* de Bologne. On lui doit un petit traité des instruments de musique et de leurs inventeurs, intitulé *Discorso della musica*, qui a été inséré dans les *Prose degli Accademici Gelati di Bologna* (p. 321-354), Bologne, 1671, in-4°.

**DESLOUGES**, musicien français du seizième siècle, n'est connu que par quelques motets qui ont été insérés dans un recueil intitulé : *XII motets à quatre et cinq voix, composés par les auteurs cy-dessous écrits, naguères imprimés à Paris par Pierre Attaignant, demourant à la rue de la Harpe près de l'église Saint-Cosme*, 1529, petit in-4° obl.

**DESMARETS** (HENRI), l'un des plus habiles musiciens du règne de Louis XIV, naquit à Paris en 1662. Après avoir été page de la musi-

que du roi, il concourut, en 1683, pour l'une des quatre places de maître de la chapelle du roi; mais Louis XIV le trouva trop jeune et lui donna une pension pour le dédommager. Desmarts, qui avait composé une grande quantité de motets, en fit paraître une partie sous son nom et quelques-uns sous celui de Goupillier, maître de la chapelle de Versailles. Le roi, en ayant été informé, dit à Goupillier : *Avez-vous au moins payé Desmarts?* — *Oui, Sire*, répondit le maître de chapelle. Louis XIV, indigné, fit défendre à Desmarts de paraître devant lui.

Les opéras dont ce compositeur a fait la musique sont : *Didon*, en 1693; *Circé*, en 1694; *Théogène et Chariclée*, en 1695; *les Amours de Momus*, dans la même année; *Vénus et Adonis*, en 1697; *les Fêtes galantes*, en 1698; *Iphigénie en Tauride*, avec un prologue par Campa, en 1704; *Renaud*, en 1722. Il avait fait, en 1682, la musique d'une idylle sur la naissance du duc de Bourgogne.

En 1700, Desmarts, ayant été passer quelque temps chez son ami Gervais, maître de la cathédrale de Senlis, fit la connaissance de la fille du président de l'élection, nommé de Saint-Gobert, et l'épousa secrètement. Le père rendit plainte en séduction et rapt, et Desmarts fut condamné à mort par arrêt du Châtelet. Il se sauva en Espagne, où il devint maître de la chapelle de Philippe V; mais, la chaleur du climat nuisant à la santé de sa femme, il quitta son poste et se rendit à Lunéville, où il fut nommé surintendant de la musique du duc de Lorraine.

Quelque bonté que Louis XIV eût pour lui et quelque estime qu'il eût pour ses talents, on ne put obtenir de lui la grâce de Desmarts; ce ne fut qu'en 1722, pendant la régence, que son procès fut revu : il le gagna, et son mariage fut déclaré valable. Il obtint aussi du duc d'Orléans une augmentation de pension, et il passa le reste de sa vie dans l'aisance. Il mourut à Lunéville, le 7 septembre 1741, âgé de près de quatre-vingts ans.

**DESMASURES** (Louis), né à Tournay, dans la première moitié du seizième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Vingt-six cantiques chantés au Seigneur, à quatre parties*; Lyon, par Jean de Tournes, 1564, in-4° obl. L'auteur de cet ouvrage est qualifié de Tournisien (Tournaisien) au frontispice.

**DESORMERY** (LÉOPOLD-BASTIEN), né en 1740 à Bayon, en Lorraine, a fait ses études musicales à la Primatiale de Nancy. Venu à Paris vers 1765, il fit exécuter plusieurs motets au Concert spirituel. Son opéra d'*Euthym et Lyris* fut représenté à l'Académie royale, en

1776, et eut vingt-deux représentations. *Myrtis et Lycoris*, qui fut joué à la cour en 1777, passa ensuite au théâtre de l'Opéra, où il obtint assez de succès pour avoir soixante-trois représentations consécutives, ce qui était sans exemple jusqu'alors. Desormery avait composé la musique de plusieurs autres opéras, mais il ne put parvenir à les faire jouer, et, dégoûté par les obstacles qu'il rencontrait, il renonça à la carrière dramatique et se livra à l'enseignement. Cependant, à l'âge de soixante-huit ans, il reprit courage, et composa la musique d'un ouvrage qui avait pour titre : *les Montagnards*. Celui-là ne fut pas plus heureux que les autres et resta dans son portefeuille. Desormery s'est retiré dans les environs de Beauvais. Il est mort en 1810.

**DESORMERY** (JEAN-BAPTISTE), fils du précédent, né à Nancy en 1772, fut un pianiste habile. Il était élève de son père pour la musique et de Hummel pour le piano. On a de lui : 1° Sonates pour piano seul, œuvres 1, 2, 7, 14, 16. — 2° Sonates avec accompagnement, œuvres 5, 6, 9 et 15. — 3° Sonate à quatre mains, op. 11. — 4° Airs variés et fantaisies. En 1831 il a publié son œuvre 19°, consistant en 24 études pour le piano, dans les 24 tons.

**DESPÉRAMONS** (FRANÇOIS-NOËL), né à Toulouse, le 26 novembre 1783, vint à Paris à l'âge de quatorze ans, et entra au Conservatoire de musique, en qualité d'élève violoniste. Il quitta ensuite l'instrument qu'il avait adopté pour se livrer à l'étude du chant, sous la direction de Persois. A l'époque de la mue il fut obligé d'interrompre son travail; mais, ayant recouvré la voix, il continua ses études dans la classe de chant de Garat. En 1804 il débuta à l'Opéra, dans le rôle de *Panurge*, et renonça à ce théâtre après quelques représentations. Rentré au Conservatoire pour la troisième fois, il y remporta le premier prix de chant qui fut décerné en 1805. L'année suivante il débuta à l'Opéra-Comique dans l'emploi de Martin; mais nul ne pouvait alors soutenir la comparaison avec ce chanteur, dont la voix était dans toute sa beauté. Despérmons fut donc obligé de se borner à jouer dans les grandes villes de province. Il s'est fixé à Bordeaux comme professeur de chant. Il a chanté pendant plusieurs années dans les concerts publics et y a obtenu beaucoup de succès. Sa voix était mauvaise, mais il était doué d'une chaleur entraînante. Jamais le beau duo de *Don Juan*, *Fuggi, fuggi, crudel*, n'a été aussi bien chanté que par lui et par madame Barbier-Valbonne. Despérmons a publié plusieurs romances de sa composition, à Paris, chez les frères

Gaveaux. Cet artiste s'est retiré à Toulouse vers 1830, et y a été nommé professeur de chant du conservatoire.

**DESPINEY (Félix)**, docteur en médecine de la faculté de Paris et professeur de l'École pratique, est né en 1797, dans le midi de la France. On a de lui des *Mélanges physiologiques* (Lyon, Manuel, 1822, in-8°), dans lesquels se trouve l'exposition d'un système particulier du mécanisme de la voix humaine. Il a aussi publié : *Physiologie de la voix et du chant*; Bourg, 1841, in-8°.

**DESPLANES (JEAN-ANTOINE PIANI)**, dit, habile violoniste, né à Naples vers la fin du dix-septième siècle, vint en France en 1704 et s'attacha au comte de Toulouse. Il fut le maître de Senaillé. On a de lui un œuvre de sonates pour le violon, qui a été gravé à Paris. J'ai lu quelque part que Desplanes, étant retourné en Italie et s'étant fixé à Venise, y fut accusé d'avoir fait de fausses signatures, et fut condamné à avoir le poing coupé.

**DESPONS (ANTOINE)**, luthier de Paris, vivait au temps de Henri IV et de Louis XIII. Ses violons, qui sont devenus fort rares, ont été estimés et recherchés.

**DESPRÉAUX (CLAUDE-JEAN FRANÇOIS)**, fils d'un hautboïste de l'Opéra, qui se retira en 1767, entra en qualité de violoniste au même spectacle en 1759, devint chef des premiers violons en 1771, et se retira en 1782. Ayant été juré du tribunal révolutionnaire, il se tua le 24 thermidor, après la révolution qui fit cesser le régime de la Terreur. Il a publié quelques œuvres de sonates pour le violon et le clavecin.

**DESPRÉAUX (LOUIS-FÉLIX)**, frère puîné de Claude-Jean-François, naquit à Paris le 17 avril 1746. Il se livra de bonne heure à l'étude de la musique, et fut placé par son père, en 1767, en qualité de quinte ou alto, à l'orchestre de l'Opéra. L'année suivante il entra au Concert spirituel. Nommé accompagnateur de l'École royale de chant, en 1771, il en remplit les fonctions jusqu'à la suppression de cette école. En 1775 il avait quitté l'Opéra. A la formation du Conservatoire de musique il fut un des professeurs de cette école; mais, à l'époque de la réforme qui fut faite en l'an x (1802) dans cet établissement, il perdit sa place comme beaucoup d'autres professeurs. Il est mort à Paris en 1813. Despréaux était claveciniste assez habile et surtout bon professeur. Il a publié plusieurs œuvres pour le piano, tels que des sonates, des préludes et exercices, trois pots-pourris, un recueil intitulé : *Les genres de musique des différents peuples, la Bataille de Fleurus*, des airs variés, et un *Cour d'édu-*

*cation pour le piano*, en cinq parties : ce dernier ouvrage a eu du succès. On a aussi de lui des *Cartes musicales pour apprendre la musique aux enfants*, Paris, Janet et Cotelet.

Un frère cadet de Louis-Félix Despréaux, nommé Jean-Étienne, a publié, en 1817, un tableau des mouvements de la musique, sous le nom de *Chronomètre musical établi sur les bases du pendule astronomique*. Il était né le 31 août 1748, et était entré à l'Opéra, comme danseur, en 1766. Retiré en 1781, il ne reentra à ce spectacle qu'en 1792, en qualité de *Directeur de la scène*; mais, peu de temps après, les administrateurs Céliérier et Francoeur ayant été accusés de malversation et arrêtés, Despréaux cessa ses fonctions. En 1807 il fut nommé inspecteur du même théâtre et de ceux de la cour. A la même époque il était professeur de danse et de maintien théâtral au Conservatoire de musique. Il est mort le 26 mars 1820. Despréaux, homme d'esprit et de manières distinguées, cultivait la poésie et fit représenter beaucoup de parodies et de vaudevilles de sa composition. Il avait épousé la célèbre danseuse Guimard, qui était née le 27 décembre 1743, et qui mourut en 1816.

**DESPRÉAUX (GUILLAUME ROSS)**, compositeur de musique, né à Clermont (Puy-de-Dôme) en 1803, fut admis comme élève au Conservatoire de Paris, et reçut des leçons de composition de l'auteur de cette notice et de Berton. Ayant été reçu comme acteur, en 1824, au Gymnase dramatique, il resta attaché à ce théâtre jusqu'en 1828. L'année précédente le second grand prix de composition musicale lui avait été décerné au concours de l'Institut. Le sujet du concours était la cantate d'*Orphée*. En 1828 M. Despréaux obtint le premier prix, et sa cantate fut exécutée à la séance publique de l'Institut. Peu de temps après il partit pour Rome, d'où il envoya en 1830 un *Requiem* et un *Dies iræ*. Dans la même année il écrivit de Naples une lettre spirituelle sur l'état de la musique dans cette ville, qui fut insérée dans le septième volume de la *Revue Musicale* (p. 169 et suiv.), et qui produisit une assez vive sensation. De retour à Paris, Despréaux y a fait représenter à l'Opéra-Comique, le 23 janvier 1833, un petit opéra intitulé *le Souper du Mari*. Il a écrit depuis lors plusieurs ouvrages qui n'ont point été joués.

**DESPRÉS** ou **DESPREZ** (JOSQUIN). Voy. DEPRÉS.

**DESPREZ (JEAN-BAPTISTE)**, violoniste, né à Versailles en 1771, eut pour maître de musique Richer, son concitoyen. Il a publié : *Six duos dialogués pour deux violons*, op. 1, Paris, 1798

On a aussi de cet artiste des *Principes élémentaires de musique*; Paris (sans date), in-8°.

**DESQUESNES (JEAN)**, ou d'ESQUESNES (1), musicien belge, vécut vers la fin du seizième siècle. Il naquit vraisemblablement à Mons ou à Saint-Ghislain, petite ville du Hainaut, où plusieurs familles de ce nom existaient. Cet artiste n'est connu que par un recueil de compositions intitulé : *Madrigali di Gio. Desquesnes, il primo libro a cinque voci*; Anversa, 1591, in-4° obl. Le prénom italianisé et le genre de la musique semblent indiquer que le compositeur a vécu en Italie. Cependant, si c'est de lui qu'il est question dans un compte de la maison de l'archiduc Ernest, gouverneur des Pays-Bas, en 1630, cité à l'article *Dequesne* (Voy. ce nom), il était revenu dans sa patrie à cette époque et devait être d'un âge avancé, puisqu'un de ses ouvrages avait été publié près de quarante ans auparavant.

**DESQUESNES (NICOLAS)**, vraisemblablement parent du précédent et son contemporain, fut bachelier en théologie et pasteur de Sebourcq (départ. du Nord), près de Valenciennes, pendant quarante ans. Il y mourut en 1633. Un historien contemporain (2) a dit de lui : « Ce dit « pasteur de Sebourcq a laissé grands volumes « musicales à ladite église, contenant diverses « messes, antienne, hymnes et oraisons en musique, en ayant aussi laissé en plusieurs endroits de ces provinces. Entr'autres lorsqu'on se mouroit de la peste à Valenciennes, qui fut « l'an 1627, il présenta un hymne ou oraison en cinq parties à Messieurs du Magistrat dudit « Valenciennes..... laquelle commençoit : « *Hoc est praelarium*, etc. » Le même écrivain dit que le roi d'Espagne, Philippe III, lui fit faire des propositions pour aller remplir la place de maître de chapelle à sa cour, mais que Desquesnes s'en excusa prudemment au consentement de Sa Majesté. On n'a rien retrouvé jusqu'à ce jour des ouvrages de ce prêtre.

**DESSALLE-RÉGIS (...)**, littérateur et critique, né à Montpellier, au commencement de ce siècle, a publié une brochure qui a pour titre : *De la musique dans le midi de la France*; Montpellier, Castel, 1839, in-8° de 64 pages. On connaît aussi de lui : *Feuilles de province. Lit-*

*érature, musique*; Paris, imprimerie de Goez, 1840, in-8° de 128 pages. Ce dernier ouvrage est composé d'articles fournis par l'auteur à divers journaux.

**DESSANE (LOUIS)**, né à Paris vers 1802, a fait ses études élémentaires de musique au Conservatoire de cette ville. Son premier instrument fut le violon, mais plus tard il se livra à l'étude du *mélophone*, instrument à anches libres dans une forme assez analogue à celle de la guitare, avec un clavier mobile sur la touche. Le vent était fourni par un soufflet que la main droite faisait mouvoir, tandis que la gauche formait des chants, des harmonies et des arpèges sur le clavier du manche. Dessane acquit en peu de temps une grande habileté sur cet instrument, et le fit entendre avec beaucoup de succès à l'exposition de l'industrie en 1838. La sensation qu'il y produisit fit imaginer d'employer le mélophone pour des effets particuliers dans l'orchestre de l'Opéra. Dessane y fut attaché pendant deux ans; mais l'usage du mélophone y était trop borné; il ne répondit pas à ce qu'on en attendait : l'administration du théâtre y renonça, et Dessane partit pour l'Allemagne, dans le dessein d'y donner des concerts pour son instrument. En 1844 il se fit entendre à Darmstadt, puis à Francfort, et dans la même année il établit à Nuremberg une fabrique de mélophones; mais cette entreprise ne réussit pas, parce que l'instrument est imparfait, ses soupapes fonctionnant mal, et parce que son doigté est difficile. Les renseignements manquent sur la suite de la carrière de Dessane.

**DESSAUER (JOSEPH)**, compositeur, né à Prague, le 28 mai 1794, de parents aisés qui lui firent donner une brillante éducation, fut destiné au commerce dès son enfance. Tomaschek en fit un pianiste habile, et Frédéric-Denis Weber, directeur du Conservatoire de Prague, lui donna des leçons d'harmonie. Quelques compositions estimables qu'il fit paraître dans sa jeunesse prouvèrent ses heureuses dispositions; mais, détourné de la pratique de la musique par les affaires, il négligea cet art pendant plusieurs années. Un voyage qu'il fit à Naples, en 1821, pour des spéculations de commerce, lui ayant fourni l'occasion de faire admirer ses talents de pianiste et de compositeur, lui fit comprendre qu'il n'avait pas suivi sa véritable vocation. De retour dans sa patrie, il prit la résolution de cultiver avec plus d'activité les heureux dons qu'il avait reçus de la nature pour la musique, et il écrivit beaucoup de chants à une ou plusieurs voix, des morceaux de piano, des quatuors et des ouvertures pour l'orchestre. Dans

(1) Suivant le catalogue de la bibliothèque musicale de Balmeur Bellere, cité par M. E. de Coussemaker (*Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai*, p. 120).

(2) *Histoire de la terre et comté de Sebourcq, par Pierre Laboucq* (Valenciennes et Bruxelles, 1645, in-4°), ouvrage cité par M. E. de Coussemaker (*Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai*, pages 17 et 161).

un autre voyage qu'il fit à Milan, dix ans plus tard, il écrivit plusieurs ouvrages de musique instrumentale et vocale, et commença un opéra qui est resté inachevé jusqu'à ce jour. Dans les années 1832 et 1833 il a visité l'Angleterre et la France. Pendant un séjour de dix-huit mois à Paris, il y fit entendre souvent avec succès dans les salons ses chansons allemandes. Il avait le dessein d'écrire un opéra français; mais, après mille démarches inutiles pour obtenir un livret, il dut y renoncer, et, lorsqu'il s'éloigna de Paris, il était tombé dans le découragement. Il s'est ensuite fixé à Prague, y consacrant à la musique tous les moments qu'il pouvait dérober aux affaires. On a publié de M. Dessauer : 1° *Rimembranze di Napoli, composizioni per il piano-forte sopra motivi originali napoletani*, op. 1 et 2; Vienne, Leidesdorf. — 2° *Capriccio sopra alcuni motivi dell' opera Norma*; Milan, Ricordi. — 3° *Six Canzoni italiennes et allemandes, avec accompagnement de piano*; Vienne, Mechetti. — 4° *Six Chansons allemandes avec piano*, op. 6; Vienne, Artaria. — 5° *Trois Lieder avec piano*, op. 6; Vienne, Diabelli; d'autres recueils de chants, œuvres 14, 45, 46, 47, et un nombre considérable de *Lieder* détachés. C'est dans ces *Lieder* qu'est le génie de Dessauer, génie original et aussi fin que passionné. *Le Wassermann* (l'Homme de l'eau), *le Flot et l'Enfant*, *les Deux Cercueils*, *la Marguerite*, *l'Asile*, tous les chants des œuvres 5, 6, 14, 45, *la Réverie de nuit*, et tant d'autres qu'il faudrait citer, n'ont pas moins de poésie que les mélodies de Schubert. Dessauer a fait aussi représenter à Dresde l'opéra comique *Ein Besuch in Saint-Cyr* (une Visite à Saint-Cyr), en 1838, et *Lidwinna*, à Prague, deux ans auparavant.

**DESSIERER** (HIPPOLYTE), né à Besançon, professeur de musique, a fait ses études musicales sous la direction de Travinini, maître de chapelle dans cette ville. Il est auteur d'une *Méthode élémentaire de musique*.

**DESTOUCHES** (ANDRÉ-CARDINAL), compositeur dramatique, né à Paris en 1672, fut d'abord mousquetaire et simple amateur de musique. Dans sa jeunesse il fit le voyage de Siam avec le P. Tachard, jésuite, à qui il promit d'entrer dans la compagnie de Jésus; mais de retour en Europe il oublia sa promesse et préféra la carrière des armes, que son humeur inconstante lui fit bientôt abandonner pour se livrer à l'étude de la musique. Lorsqu'il composa son premier opéra (*Isid*), son instruction dans cet art était si peu avancée qu'il fut obligé d'avoir recours à un autre musicien pour écrire sa partition.

Cependant il avait des idées naturelles qui firent le succès de cet ouvrage, dont la première représentation eut lieu à Trignon, le 17 décembre 1697. Plus tard Destouches comprit la nécessité d'apprendre ce qu'on appelait alors la *basse continue*; mais, devenu plus habile, il fut moins heureux dans ses inspirations. Il fut surintendant de la musique du roi et inspecteur général de l'Opéra, depuis 1713 jusqu'en 1751. Son opéra d'*Isid* fut suivi d'*Amadis de Grèce*, en 1699; de *Marthésia*, dans la même année; d'*Omphale*, en 1701; du *Carnaval et la Follie*, en 1704. En 1712 il donna *Callirhodé*, en 1714 *Télémaque*, en 1718 *Sémiramis*, en 1725 *les Éléments*, en société avec Lalande, et enfin, en 1726, *les Stratagèmes de l'Amour*. Louis XIV fut si satisfait d'*Isid* qu'il fit donner à l'auteur une gratification de deux cents louis, et déclara que Destouches était le seul qui ne lui eût point fait regretter Lulli. Toutefois il paraît que sa musique ne plut pas à tout le monde, car on fit contre son opéra de *Callirhodé* ce couplet satirique :

Roy assés,  
Pour l'être encore  
Fait éclorre  
Sa Callirhodé;  
Et Destouches  
Met sur ses vers  
Une couche  
D'insipides airs.  
Sa musique  
Quoiqu'élégue  
Flatte et pique  
Le goût des badauds.  
Heureux travaux!  
L'ignorance  
Récompense  
Deux nigauds.

Destouches est mort à Paris, en 1749, à l'âge de 77 ans.

**DESTOUCHES** (FRANÇOIS), compositeur, né à Munich le 14 octobre 1774, prit des leçons de musique et d'harmonie de Théodore Grünberger, moine augustin, et fit des progrès remarquables dans ces sciences. Son père, qui était conseiller de la chambre fiscale de la cour de l'électorat, l'envoya à Vienne, en 1787, pour y étudier la composition sous la direction de Joseph Haydn. Il resta dans cette ville jusqu'en 1791 et retourna ensuite dans sa patrie. Bientôt après il y mit en musique l'opéra-comique intitulé *Die Thomas Nacht* (la Nuit de Thomas), qui fut représenté sur le théâtre national et sur celui de la cour en 1792. Il partit ensuite pour la Suisse et l'Autriche, et donna des concerts dans plusieurs villes. Arrivé à Erlangen, il s'y arrêta et y exerça les fonctions de directeur de musique pendant deux ans. En 1799 il passa au service

du duc de Saxe-Weimar, revint à Munich en 1810, et fut enfin placé comme professeur d'harmonie à l'université de Landshut, où il était encore en 1816. Outre plusieurs messes de sa composition, qui sont connues avantageusement en Allemagne, il a mis en musique, à Weimar, l'opéra intitulé *Missverständniss* (la Rupture), qui est beaucoup de succès dans la nouveauté. Il a composé pour le même théâtre les chœurs du drame *Die Hussiten von Naumburg* (les Hussites de Naumbourg), ainsi que les ouvertures des pièces de Schiller, la *Fiancée de Messine*, la *Pucelle d'Orléans*, *Guillaume Tell* et *Wallerstein*. Il est aussi l'auteur des chœurs de *Wanda*, tragédie de Werner. On a gravé à Augsbourg, chez Gombart, et à Offenbach, chez André, plusieurs de ses concertos pour divers instruments, des sonates de piano, des variations et autres compositions instrumentales. Parmi ces productions on remarque : 1° Trois Sonates pour le piano, op. 1; Offenbach, 1792. — 2° Fantaisie pour le piano, op. 10; Augsbourg, 1799. — 3° Marche avec 10 variations, op. 8. — 4° Ariette avec 9 variations, n° 2; Beilbronn, 1798. — 5° Ariette avec 9 variations, n° 3. — 6° Sonates pour piano, violon et violoncelle, op. 11; Augsbourg. — 7° Concerto (en sol) pour piano et orchestre; Augsbourg, Gombart. Destouches est mort à Munich au mois de décembre 1844.

DEURING (Benoît), moine allemand, né en Bavière, vivait vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a publié douze motets de sa composition, sous le titre de *Conceptus musici*; Augsbourg, 1730, in fol.

DEUZINGER (J.-F.-P.). On a sous ce nom un traité d'accompagnement de l'orgue et de clavecin intitulé : *Compendium musicum, oder Fundamenta partituræ, dass ist : Unterricht für die Orgel und das Klavier*, en deux parties; Augsbourg, Lotter, 1788.

DEUTSCHMANN (Jacques), facteur d'orgues distingué, à Vienne, a eu une part considérable dans les perfectionnements des orgues à anches libres, appelés *Physarmonica* en Allemagne, et *Harmonium* en France. Dans une exposition publique d'instruments de musique qui fut faite dans la capitale de l'Autriche, en 1830, il plaça un grand instrument de ce genre, composé de trois registres. Le rapport des membres du Jury, MM. Bocklet, Antoine de Haim et Pachof, constata en particulier que le système du soufflet était nouveau, qu'il produisait sans secousse le son, et qu'il le prolongeait longtemps sans être renouvelé par le mouvement de la pédale. En 1845 une médaille d'or fut dé-

cernée à Deutschmann pour de nouveaux perfectionnements faits aux instruments de ce genre qu'il avait mis à l'exposition de cette année, à Vienne. Cet artiste est mort dans la même ville, en 1853.

DEVASINI (....), compositeur de l'époque actuelle, a fait ses études musicales au Conservatoire de Milan, où il se trouvait encore en 1842. Il y fit représenter par ses condisciples, en 1841, *Francesca di Rimini*, drame musical, et dans l'année suivante *Un Giorno di nozze*, opéra bouffe. Cet artiste a écrit aussi de la musique instrumentale, parmi laquelle on remarque un *Sestetto* pour flûte, hautbois, 2 clarinettes, cor et basson concertants.

DEVERGIE (L'abbé), ecclésiastique à Beauvais, est auteur d'une *Méthode de Plain-Chant*; Beauvais, Bocquillon-Porquier, 1840, in-8° de 168 pages.

DEVICQ (Éloy), d'une famille distinguée de l'ancien parlement de Flandres, naquit à Douai vers 1778. Dans les troubles révolutionnaires de 1792, ses parents sortirent de France et cherchèrent un asile à Hambourg. Privés de leur fortune par l'émigration, ils trouvèrent heureusement une ressource dans le talent musical de leur fils, qui, ayant étudié la musique et le violon avec ardeur, dès son enfance, put, à peine âgé de quinze ans, donner des leçons et entrer comme violoniste à l'orchestre du théâtre de Hambourg. Quelques temps après il partit pour la Russie, vécut plusieurs années à Saint-Petersbourg et à Moscou, et perfectionna son talent par ses liaisons avec Rode, Baillot et le célèbre violoncelliste Lamare. De retour en France vers 1809, M. Éloy Devicq se maria à Abbeville et s'y établit, ne cultivant plus la musique que comme amateur, mais y puisant ses jouissances les plus vives. Sa manière grande et classique de jouer le violon, et le profond sentiment musical dont il était pénétré, ont fait longtemps le charme de ceux qui l'ont entendu. C'est à ce pur amour de l'art dont il était toujours animé qu'Abbeville doit l'institution d'une école publique de musique qui a formé de bons élèves et propagé le goût de cet art. M. Éloy Devicq a publié : *Air russe varié pour violon principal, avec violon, alto et violoncelle ou piano*; Paris, Pacini. Il est mort à Abbeville en 1847.

DEVIENNE (François), né à Joinville (Haute-Marne) en 1759, fut élevé par son frère, musicien au service du prince de Deux-Ponts. Dès son enfance il annonça les plus heureuses dispositions pour la musique; à peine âgé de dix ans il composa une messe avec accompagnement d'instruments à vent, qui fut exécutée par

les musiciens du régiment où il était déjà engagé comme flûte. Ses études musicales terminées, il s'attacha au cardinal de Rohan, et passa ensuite dans la musique des Gardes-Suisses, qu'il quitta pour entrer, en 1788, dans l'orchestre du *théâtre de Monsieur*; en qualité de bassoniste. Également distingué par son talent sur la flûte et sur le basson, Devienne avait une connaissance générale de tous les autres instruments, et savait en tirer des effets inconnus en France avant lui. Né avec du talent pour la composition, il créa un nouveau genre de musique pour les instruments à vent, encouragea les artistes à perfectionner leur exécution, et contribua par là à l'amélioration des orchestres français. Non moins recommandable comme compositeur dramatique, il a laissé quelques opéras qui pourraient être encore entendus avec plaisir, et qui se font remarquer par la fraîcheur des idées et l'élégance de l'instrumentation. L'un de ses ouvrages, connu sous le titre *les Visitandines*, fut joué longtemps avec succès.

Les productions de Devienne sont en si grand nombre qu'on ne comprendrait qu'à peine sa fécondité, si l'on ne savait que, nonobstant tous les devoirs que lui imposaient ses places et les leçons qu'il donnait, il travaillait ordinairement huit heures chaque jour. Cet excès de travail finit par altérer ses facultés; sa tête se déranger, et l'on fut obligé de l'enfermer à *Charenton*, où il mourut le 5 septembre 1803. Il avait été professeur au Conservatoire de musique, et fut compris dans la réforme générale de 1802. Voici la liste de ses productions : I. OPÉRAS : 1° *Encore des Savoyards*, opéra-comique en un acte, au théâtre de Monsieur, en 1789. — 2° *Le Mariage clandestin*, en un acte, au théâtre Montansier, 1791. — 3° *Les Qui-pro-quos espagnols*, au théâtre Feydeau, 1792. — 4° *Les Visitandines*, en deux actes, au théâtre Feydeau, 1792. Un troisième acte fut ajouté à cet opéra en 1793; puis la pièce fut remise en deux actes, en 1795. Refusée maladroitement au théâtre Favart, cette pièce fut jouée avec un succès d'enthousiasme au théâtre Feydeau, et continua de jouir de la faveur publique jusqu'à la Restauration. Plus tard elle fut arrangée sous le titre du *Pensionnat de Jeunes Demoiselles* pour être jouée à l'Opéra-Comique, et sous celui des *Français au Sérail*, au théâtre de l'Odéon. Depuis la révolution de juillet 1830 elle a repris son premier titre. — 5° *Rose et Aurèle*, en un acte, au théâtre Feydeau, 1703. — 6° *Agnès et Félix, ou les deux Espiègles*, en deux actes, 1794. — 7° *Valecour, ou un tour de page*, en un acte, 1797. — 8° *Les Comédiens Ambulants*, en trois actes,

1798. — 9° *Le Valet des deux maîtres*, en deux actes, 1799. Devienne a été collaborateur, pour la musique, du *Congrès des Rois*, opéra révolutionnaire joué au théâtre Favart en 1793. — II. PIÈCES DÉTACHÉES : 10° *Romances d'Estelle*, avec accompagnement de piano et flûte; Paris, Naderman. — 11° *Romances de Gonzalve de Cordoue*, avec accompagnement de piano et flûte ou violon, op. 53, Paris, 1795. — 12° *Romances patriotiques*; Paris, Ozy. — 13° *Chansons républicaines, à l'usage des fêtes nationales*; *ibid.* — 14° *Première livraison de six romances*, paroles de Lablache, avec accompagnement de piano et harpe. — III. OUVERTURES ET SYMPHONIES : 15° Symphonie concertante pour cor et basson, n° 1; Paris, 1792. — 16° Symphonie concertante pour hautbois ou clarinette et basson, n° 2; *ibid.*, 1793. — 17° Symphonie concertante pour flûte, clarinette et basson; *ibid.* — 18° Symphonie concertante pour flûte, hautbois, cor et basson, avec orchestre, n° 4; *ibid.*, 1794; production excellente en son genre, et qui a obtenu le plus grand succès. — 19° Symphonie concertante pour deux clarinettes et orchestre, op. 25; *ibid.* — 20° *La Bataille de Jemmapes, pour vingt instruments*; *ibid.*, 1796. — 21° Ouvvertures pour instruments à vent, à l'usage des fêtes nationales, n° 1, 2, 3, 4, 5, 6 et 7; Paris, Ozy. — 22° Symphonie concertante pour deux flûtes et orchestre; *ibid.* — 23° Deuxième symphonie concertante pour flûte, hautbois, cor et basson; Paris, 1800. — IV. CONCERTOS : 24° Concertino d'airs variés pour la flûte, n° 1; *ibid.* — 25° Concertos pour flûte et orchestre, n° 1, en *ré*; 2, en *ré*; 3, en *sol*; 4, en *sol*; 5, en *sol*; 6, en *ré*; 7, en *mi mineur*; 8, en *sol*; 9, en *mi mineur*; 10, en *ré*; 11, en *si mineur*; 12, en *la*; Paris, Imbault et Sieber; — n° 13, posthume, en *sol*; Orléans, Demar. — 26° Concertos pour basson et orchestre, n° 1, en *ut*; Imbault; n° 2, Naderman; n° 3, en *fa*; n° 4, en *ut*; Paris, Sieber. — V. QUATUORS : 27° Quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 1, 3, Paris, Le Duc; op. 16, liv. 1 et 2, Paris, Sieber; op. 62, Offenbach, André; op. 66, liv. 1 et 2, Paris, Imbault; op. 67, *ibid.*, formant ensemble trente-six quatuors. — 28° Trois quatuors pour clarinette, violon, alto et basse, op. 73; Paris, Érard. — 29° Trois quatuors pour basson, violon, alto et basse, op. 75; *ibid.* — VI. TRIOS : 30° Six trios pour flûte, alto et basse, liv. 1 et 2; Paris, Sieber. — 31° Six trios pour flûte, violon et basse, op. 18; Paris, Imbault. — 32° Six *idem*, op. 66; Paris, Gaveaux. — 33° Six trios pour deux flûtes et basse, op. 19; Paris, Sieber. — 34° Six trios pour deux flûtes et bas-



son, op. 77; *ibid.* — 35° Six trios pour flûte, clarinette et basson, op. 61, liv. 1 et 2; Offenbach, André. — 36° Six trios pour trois flûtes, liv. 1 et 2; Paris, Imbault. — 37° Six trios pour deux clarinettes et basson, op. 27; Paris, Sieber. — 38° Trois trios pour deux clarinettes et basson, op. 75; *ibid.* — 39° Trois *idem*, livre troisième; Paris, Sieber. — 40° Six trios pour basson, violon et basse, op. 17; Paris, Imbault. — VII. *Duos* : 41° Cent cinquante-huit duos pour divers instruments, œuvres 2, 5, 6, 7, 8, 15, 20, 21, 33, 64, 65, 68, 69, 70, 78, 79, 81, 84; Paris, Londres, Offenbach, Berlin, 1788-1801. — VIII. *Sonates* : 42° Six sonates pour piano, flûte et basse, op. 22 et 23; Paris, Naderman. — 43° Six sonates pour basson, avec accompagnement de basse, op. 24; Paris, Sieber. — 44° Six sonates pour clarinette, avec accompagnement de basse, op. 28; *ibid.* — 45° Six sonates pour flûte, avec accompagnement de basse, op. 14; Orléans, Demar. — 46° Six *idem*, op. 58. — 47° Six *idem*, op. 68; Paris, Sieber. — 48° Six *idem*, liv. 4; Paris, Imbault. — 49° Six *idem*, cinquième livre; Paris, Pleyel. — 50° Six *idem*, liv. 6; Paris, Frey. — 51° Six *idem*, liv. 7; Paris, Sieber. — 52° Six *idem*, liv. 8; *ibid.* — 53° Douze sonates pour hautbois, avec accompagnement de basse, op. 70 et 71; Paris, Le Duc. — IX. *HARMONIE* : 54° Douze suites d'harmonies à huit et douze parties; Paris, 1798-1801. — X. 55° *Méthode de flûte théorique et pratique, contenant tous les principes, des petits duos et sonates faciles*; Paris, Imbault, 1795. Cet ouvrage estimé a été reproduit dans plusieurs éditions.

**DEVISME DU VALGAY** (ANNE-PIERRE-JACQUES), né à Paris en 1745, entra dans les fermes, où il parvint à l'emploi de sous-directeur. Dans sa jeunesse il se livra à l'étude de la musique, et publia un *Abrégé des règles de la composition et de l'accompagnement, dédié à la reine*; Paris, 1767, in-4°. La protection du valet de chambre de la reine lui fit obtenir, en 1777, l'entreprise de l'Opéra de Paris. Le privilège lui fut accordé pour douze ans, moyennant un cautionnement de cinq cent mille francs, dont la ville devait lui payer l'intérêt, outre un subside de quatre-vingt mille francs qu'il devait recevoir. Deux règlements du 27 février et du 22 mars 1778 établirent les droits de l'entrepreneur et de ses subordonnés; le premier avril suivant, Devisme prit possession de son entreprise. A cette époque les amateurs de l'Opéra étaient divisés en quatre partis, dont les goûts et les préventions étaient différents. Le premier de ces partis, composé des Lullistes ou amateurs de l'ancienne mu-

sique française, était le plus faible; le second, plus vigoureux, était formé par les défenseurs de Rameau; les troisième et quatrième, où étaient enrôlés les admirateurs enthousiastes de la musique nouvelle, dédaignaient de combattre les préjugés des partisans de Lulli ou l'entêtement des *Ramistes*, et, se plaçant les uns sous la bannière de Gluck, les autres sous celle de Piccinni, se faisaient une guerre aussi vive que s'il se fût agi des intérêts les plus graves. Ces circonstances étaient favorables au nouveau directeur : il sut en profiter et déploya une activité prodigieuse. Wantant que le public pût juger des diverses transformations qui s'étaient opérées en France dans la musique théâtrale, il donna dans une seule année *Thésée*, de Lulli; *Castor et Pollux*, *Pygmalion*, de Rameau; *Ernelinde*, de Philidor; *Armide*, *Iphigénie*, *Orphée* de Gluck; *Roland*, de Piccinni, et fit composer par Grétry une pièce intitulée *les Trois Ages de l'Opéra*. Outre cela il rappela les bouffons italiens, et leur fit jouer, alternativement avec l'Opéra français, les meilleurs ouvrages d'Anfossi, de Piccinni et de Paisiello. Mais tant de nouveautés avaient coûté des frais énormes, et, malgré l'affluence du public, la recette ne couvrait pas la dépense. Devisme recevait les félicitations de quelques amateurs zélés, mais il se ruinait. D'ailleurs ses réformes et sa manière nouvelle d'administrer l'Opéra avaient froissé des intérêts particuliers et lui avaient fait des ennemis : ils l'accablaient de sarcasmes et de dégoûts. Nonobstant ses talents et sa fermeté, il ne put parvenir à déraciner les abus d'une administration vicieuse. Malgré la protection de la reine, Devisme ne put résister aux haines, aux cabales et aux tracasseries de tout genre auxquelles il était en butte; il offrit la résiliation de son bail, et elle fut acceptée le 1<sup>er</sup> avril 1779; mais il conserva la direction jusqu'au mois de mars de l'année suivante, pour le compte de la ville. A la clôture de l'année théâtrale de 1780, Berton prit la direction de l'Opéra pour le compte du roi, et Devisme reçut le brevet d'une pension de neuf mille francs avec une indemnité de vingt-quatre mille francs, faible dédommagement des pertes qu'il avait essayées.

Le 20 fructidor an vii (12 septembre 1799) Devisme fut nommé administrateur de l'Opéra, conjointement avec Bonnet de Treiches, ex-législateur, par un arrêté du Directoire. Le 13 mars 1800 le ministre de l'intérieur nomma Devisme directeur de ce spectacle, et Bonnet n'eut plus que le titre de conservateur du matériel; mais bientôt des soupçons circulèrent sur la gestion du directeur; ils parurent assez graves et

assez fondés pour que l'autorité le privât de son emploi et le fît remplacer par Bonnet, qui eut le titre de commissaire du gouvernement, le 23 décembre 1800. Un procès fâcheux fut intenté à Devisme sur la partie contentieuse de son administration; mais il s'en tira avec habileté. Il publia à cette occasion un petit écrit de deux feuilles in-8° d'impression, sous ce titre : *Devisme du Valgay à ses concitoyens sur son administration du théâtre de la République et des Arts*. Il a aussi fait imprimer quelques autres petites brochures sur le même sujet, mais je n'en sais pas les titres.

Devisme résida encore quelque temps à Paris, et y fit représenter quelques ouvrages dramatiques au théâtre Montansier et à l'Opéra-Comique, entre autres la *Double Récompense*, et *Eugénie et Léval*. En 1806 il publia à Paris, en un volume in-8°, un livre intitulé : *Pastologie, ou de la musique considérée comme langue universelle*. Retiré dans la Normandie en 1810, Devisme est mort à Caudebec, vers le milieu du mois de mai 1819, à l'âge de soixante-quinze ans. Il avait annoncé des *Mémoires sur sa vie*, mais cet ouvrage n'a pas paru.

**DEVISME** (JEANNE-HIPPOLYTE MOY-ROUD), femme du précédent, née à Lyon en 1765, a composé la musique d'un opéra intitulé *Prazitèle*, représenté en 1802 sur le théâtre de l'Opéra. Cette dame avait reçu des leçons de Steibelt pour le piano, et jouait fort bien de cet instrument.

**DEVOLDER** (PIERRE-JEAN). Voyez **VOLDER** (Pierre-Jean de).

**DE VOS** ou plutôt **DEVOS** (LAURENT), frère du célèbre peintre *Martin Devos*, naquit à Anvers, en 1533. Après avoir fait ses études musicales à l'église Notre-Dame de cette ville et avoir reçu les ordres de la prêtrise, il obtint la place de maître des enfants de chœur de la cathédrale de Cambrai. M. Léon de Burbure n'a pas trouvé dans les archives de l'église Notre-Dame d'Anvers des traces de l'existence de ce musicien dans le chœur de cette collégiale; il est donc vraisemblable que Laurent Devos a occupé quelque autre position dans une des églises de la Belgique avant d'être appelé à Cambrai. Dans les troubles de cette ville, l'archevêque ayant été obligé d'en sortir, et d'Inchy, gouverneur, ayant tyrannisé les habitants, Devos eut la hardiesse de composer un motet dont les paroles retraçaient ces malheurs, et de le faire chanter en présence de ce même gouverneur, ou prévôt. Cette imprudence fut cause de sa fin tragique. L'affaire est rapportée en ces termes dans la *Revue Cambrésienne* (année 1838, p. 81), d'après la chronique inédite de Jean Doudelet, clerc de

Notre-Dame-de-la-Chaussée, à Valenciennes.

« Laurent Vos composa un motet à grands chœurs  
 « de plusieurs versets de différents psaumes, qui  
 « étaient si artistement arrangés que toute l'histoire des troubles de ce temps y était décrite :  
 « l'usurpation tyrannique de d'Inchy, la perfidie  
 « du prévôt et de sa cabale, l'ingratitude, la  
 « révolte et la mort funeste de plusieurs bourgeois, l'éloignement et les malheurs de l'archevêque, la vaine espérance des secours du duc d'Alençon, et le peu de durée de la gloire  
 « des méchants. Ce motet fut chanté après les  
 « vêpres un jour de fête solennelle. D'Inchy  
 « l'entendit : il entra dans une si terrible fureur  
 « qu'il ordonna que l'on saisiât incontinent le  
 « maître de musique. On le conduisit en prison,  
 « et, sans autre forme de procès, d'Inchy, de  
 « son autorité privée, ordonna qu'on le pendit.  
 « On lui représenta vainement que l'usage de  
 « mandait que l'on appelât le juge de l'Eglise,  
 « qu'il fallait faire la cérémonie de la dégradation; rien ne put arrêter ni suspendre l'exécution d'une sentence contraire à toutes les  
 « règles (1). » Le chroniqueur ajoute que Devos (homme de grand renom au noble art de musique) fut pendu et étranglé sur le marché dudit Cambray. Le chroniqueur place cette catastrophe vers la fin de janvier 1580, époque où l'on attendait, en effet, le secours du duc d'Alençon, qui ne vint à la tête de ses troupes que dans l'année suivante. Lacroix du Maine (*Biblioth. française*) cite des motets et des chansons de Devos qui auraient été publiés, mais sans indication précise de titre, de lieu et de date. Dans le nombre immense de recueils du seizième siècle que j'ai vus, je n'ai rien trouvé de ce musicien.

**DEVRE** (MARC), ou **DE VRÉ**, musicien du seizième siècle, né à Dunkerque, fut nommé maître de chapelle à Audenarde en 1590, et en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, en 1596. Dans le trajet de Dunkerque à Audenarde il fut fait prisonnier, avec sa femme et ses enfants, par des soldats espagnols de l'armée du duc de Parme. Les échevins d'Audenarde furent obligés d'intervenir pour lui faire obtenir sa liberté. Devré a laissé en manuscrit une messe à quatre voix et plusieurs motets.

**DEVRIENT** (ÉDOUARD-PHILIPPE), un des meilleurs chanteurs de l'Opéra allemand, est né à Berlin le 11 août 1801. Neveu du célèbre comédien Louis Devrient, il a hérité de ses talents comme acteur. Après avoir eu dans son enfance

(1) M. E. de Coussemaker, qui rapporte ce récit dans sa *Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai* (p. 12), a donné aussi, dans les pièces justificatives (p. 158), l'extrait de la Chronique originale.

une jolie voix de soprano, il acquit dans sa dix-septième année un baryton grave dont le caractère avait de l'analogie avec la véritable basse, mais dont la qualité était médiocre. Vers cet âge il entra dans l'école de Zeiter et y apprit l'art du chant. Pour la première fois il chanta en public dans une exécution de la *Passion* de Graun, qui eut lieu à Berlin en 1819; peu de temps après il débuta au théâtre dans l'*Alceste* de Gluck, et le 25 avril de la même année il fit son second début dans *Masetto*, de *Don Juan*. Bien accueilli par le public, surtout à cause de son talent dramatique, il joua avec succès les principaux rôles de basse des opéras allemands ou traduits de l'italien et du français. En 1822 il voyagea et se fit entendre à Dresde, à Leipzick, à Cassel et à Francfort. Peu de temps après il fut engagé à Vienne, et depuis lors il n'a plus quitté cette ville. On dit qu'il a joué aussi bien l'*Oreste* de Gluck que le *Barbier* de Rossini; mais il ne faut pas avoir trop de confiance aux éloges de ce genre accordés en Allemagne, car on n'y a qu'une connaissance fort imparfaite de l'art du chant. En 1844 Devrient fut nommé régisseur du théâtre royal de Dresde, et depuis 1852 il est directeur du théâtre royal de Carlsruhe (1860).

**DEVRIENT** (WILHELMINE SCHROEDER). Voyez SCHROEDER.

**DEWAR** (DANIEL), professeur de morale et de philosophie au collège du Roi à l'université d'Aberdeen, au commencement du dix-neuvième siècle, a publié un livre qui a pour titre : *Observations on the Character, Custom, Superstitions, Music, Poetry and Language of the Irish*, etc. (Observations sur le caractère, les mœurs, les superstitions, la musique, la poésie et le langage des Irlandais); Londres, 1812, in-8°.

**DEYCKS** (FERDINAND), docteur en philosophie et professeur de langues anciennes et d'histoire au collège royal de Coblenz, est né en 1802 à Burg, au duché de Berg. Il a fait ses études au gymnase de Dusseldorf et aux universités de Bonn et de Berlin. Après les avoir terminées, il a passé plusieurs années à Dusseldorf, se s'occupant que des sciences et des arts; la musique surtout était l'objet de ses études, et il eut pour maîtres dans cet art Burgmüller, Ries, Salomon et Stegmann. Pour se distraire de ses recherches d'érudition et de ses travaux sur la littérature ancienne, il a écrit plusieurs articles de critique musicale qui ont paru dans le recueil *Cæcilia*. On y remarque particulièrement : 1° Sur l'oratorio de Spohr *Die letzten Dinge* (t. 5). — 2° *Platon, sur la Musique* (t. 8). — 3° Sur le *Jephthé* de B. Klein (t. 8). — 4° Sur les derniers œuvres de piano de Ries (t. 11). — 5° Sur l'é-

diction de la partition du *Requiem* de Mozart publiée par André (t. 14). — 6° Goethe, *Sur la musique* (t. 11). — 7° Et en dernier lieu : *Sur le chant de l'Eglise catholique* (1835).

**DEYSINGER** (JEAN-FRANÇOIS-PIERRE), musicien qui paraît avoir vécu en Bavière, vers le milieu du dix-huitième siècle, n'est connu que par un ouvrage qui a pour titre : *Compendium musicum, oder Fundamenta partituræ, dass ist : gründlicher Unterricht die Orgel und das Clavier wohl schlagen* (Abrégé de musique ou Méthode fondamentale pour apprendre à bien jouer de l'orgue et du piano); Augsburg, 1763, in-4°, divisé en deux parties.

**DEZÈDE** ou **DEZAIDES** (N.), compositeur dramatique, paraît être né vers 1740. On ignore quelle fut sa patrie. Parmi les biographes, les uns ont cru qu'il était allemand; d'autres, qu'il était né à Lyon. Lui-même ne connut jamais sa famille. Son éducation fut celle d'un homme bien né. Après quelques études on le retira du collège, et il fut mis sous la direction d'un abbé, qui, entre autres connaissances, lui donna celle de la musique et lui apprit à jouer de la harpe. Venu de bonne heure à Paris, il y perfectionna son instruction et apprit la composition. Il jouissait alors d'une pension de vingt-cinq mille francs, qui fut doublée à sa majorité. Désirant connaître les auteurs de ses jours, il s'adressa à son notaire; mais celui-ci le prévint que ses démarches seraient inutiles, et qu'en les continuant il s'exposerait à perdre son revenu. Il ne tint compte de cet avis, continua ses recherches, ne découvrit rien, et fut privé de sa pension. Ce fut alors qu'il songea à tirer parti de ses talents pour assurer son existence. Il débuta aux Italiens, en 1772, par le petit opéra de *Julie*, et donna ensuite *l'Erreur d'un moment*; le *Stratagème découvert* (1773); les *Trois Fermiers* (1777); *Zulme*; le *Porteur de chaises* (1778); *A Trompeur trompeur et demi*; *Cécile* (1781); *Blaise et Babet* (1783); *Alexis et Justine* (1785); *la Cinquantaine*; les *Deux Pages*, et *Ferdinand, ou la suite des Deux Pages*. Ses productions à l'Opéra sont *Fatmé, ou le Langage des Fleurs* (1777); *Péronne sauvée* (1783); et *Alcindor* (1787).

Le caractère du talent de Dezède est le genre pastoral; son style n'est imité d'aucun autre, et personne n'a songé à imiter le sien. Son opéra de *Blaise et Babet* a eu pendant deux ans un succès de vogue tel qu'on en voit fort peu au théâtre. On trouve aujourd'hui que les formes de la musique de Dezède ont vieilli, mais ses mélodies sont gracieuses et naïves. Son harmo-

nie est d'ailleurs assez pure et son orchestre soigné, pour l'époque et le pays où il écrivait, ce qui pourrait faire croire qu'il a eu des leçons de Philidor, le seul maître qui s'était alors en France écrire avec correction.

Dezède avait la taille, la tournure et l'accoutrement du peintre Greuze. Il était presque toujours vêtu d'un habit richement brodé et chaussé avec des bottes. Son caractère était aussi original que sa mise : il affectait de prendre des manières brusques et un ton grondeur que démentait sa bonté naturelle. En 1785, le duc Maximilien de Deux-Ponts, qui fut ensuite électeur et depuis lors roi de Bavière, et qui aimait beaucoup la musique de Dezède, fit venir à sa cour ce compositeur, lui donna un brevet de capitaine avec cent louis d'appointments, à la seule condition qu'il irait tous les ans passer un mois à Deux-Ponts. Cette faveur ne le rendit pas plus riche, car il était dissipateur et tranchait du grand seigneur. On dit que ses prodigalités ruinèrent sa maîtresse, M<sup>me</sup> Belcour, de la Comédie-Française, qui, beaucoup plus âgée, s'était éprise de lui lorsqu'il n'était déjà plus jeune. Il est mort à Paris en 1792.

**DEZÈDE** (FLORINE), fille du précédent, a donné à l'Opéra-Comique, en 1781, *Nanette et Lucas, ou la Paysanne curieuse*. La musique de cet ouvrage est une copie du style de Dezède.

**D'HAUDIMONT** (L'abbé ÉTIENNE-PIERRE MUNIER), né en Bourgogne en 1730, fut élevé à Dijon, et quitta cette ville vers 1754, pour aller occuper la place de maître de chapelle de Chalon-sur-Saône. Après en avoir rempli les fonctions pendant six ans, il vint à Paris et se livra à l'étude de la composition sous la direction de Rameau, son compatriote et son ami. En 1764 il succéda à Bordier dans la place de maître de chapelle des Saints-Innocents. Ce fut alors qu'il composa plusieurs motets que l'on entendit au Concert spirituel, chez le roi, et dans les fêtes publiques. Les plus connus sont le *Memento Domine David*, le *Deus noster*, le *Beatus vir*, le *Quare fremuerunt*, l'*Exurgat Deus*, etc. Il a écrit aussi une messe de *Rogationem* et un *De profundis*, en 1772. Enfin il est auteur d'un grand nombre d'ariettes, qui ont été publiées sous le voile de l'anonyme. L'abbé d'Haudimont a formé beaucoup d'élèves, parmi lesquels on remarque Perne et Chénier.

**D'HERBAIN** (LE CHEVALIER). Voyez **HERBAIN**.

**DIABELLI** (ANTOINE), professeur et éditeur de musique à Vienne, est né le 6 septembre 1781 à Mattsee, dans le pays de Salzbourg, où

son père était musicien et sacristain. Celui-ci enseigna à son fils les éléments du chant, du piano et du violon. A l'âge de sept ans Antoine fut reçu comme enfant de chœur au couvent de Michaelbayern, et deux ans après il entra dans la chapelle de Salzbourg. En 1796 il alla continuer ses études au collège de Munich, et perfectionner son savoir dans la théorie et dans la pratique de la musique. Lorsqu'il eut atteint sa dix-neuvième année, il étudia la théologie au monastère de Daitenhosslach et commença à essayer ses facultés en différents genres de composition. Il soumettait ses ouvrages à la censure de Michel Haydn, qui lui avait enseigné l'art d'écrire, et qui lui témoignait toujours un intérêt paternel. Il se destinait à l'état monastique; mais la sécularisation des couvents en Bavière changea ses projets et le détermina à se rendre à Vienne. Là il se livra à l'exercice de son talent et se fit professeur de musique. En 1818 il s'associa avec l'éditeur de musique Cappi, et en 1824 il prit pour son compte la maison de commerce dont il n'était auparavant que l'associé. Comme compositeur, Diabelli s'est fait remarquer par sa fécondité, si ce n'est par le mérite de ses ouvrages. Il a écrit dans tous les genres et presque pour tous les instruments, pour le chant, pour la chambre, le concert, l'église et le théâtre. On a de lui plusieurs recueils de danses et de valse pour l'orchestre ou en quatuors, en trios, etc.; des duos pour violon et pour flûte, de la musique de guitare en tout genre, des sonates pour piano avec et sans accompagnement; des rondeaux, menuets, valse, cadences, études, pots-pourris, etc., pour le même instrument; dix messes, douze graduels, douze offertoires, sept *Tantum ergo* pour plusieurs voix, orchestre et orgue; des cantates, duos, chansons allemandes et romances avec accompagnement de piano; des opérettes ou vaudevilles, etc., etc. Enfin le nombre de ses productions de différents genres s'élève à cent quatre-vingts œuvres parmi lesquels on remarque plusieurs recueils de messes brèves avec orgue ou orchestre, des messes solennelles, des graduels, offertoires, *Tantum ergo*, et d'autres pièces de musique religieuse. Comme éditeur Diabelli montra beaucoup d'activité; mais il était avaro et dur envers les jeunes artistes dont il publiait les ouvrages et qui contribuaient à sa fortune. C'est ainsi qu'il acquit à vil prix la plupart des compositions de François Schubert, lui reprochant même de trop écrire et de lui apporter trop souvent des manuscrits, afin de diminuer la somme qu'il lui payait. Diabelli est mort à Vienne, le 8 avril 1858.

**DIAMANTI** (PAOLO), bouffe chantant et compositeur, né dans la Romagne vers 1805, a été attaché au théâtre communal de Bologne en 1836, et y a fait représenter deux opéras en un acte dans la même année. Le premier avait pour titre : *la Distrusione de' Masnadieri*, et l'autre, *la Turon fedele*. Deux ans après on le retrouve à l'île Maurice, comme basse comique; mais depuis lors on n'en a plus entendu parler.

**DIBDIN** (CHARLES), comédien, compositeur, poète et prosateur, était fils d'un orfèvre de Southampton. L'époque de sa naissance n'est pas exactement connue; mais, dans un de ses ouvrages, il dit qu'il était enfant de chœur en 1747; il ne naquit donc pas en 1748, comme on le voit dans le supplément de la Biographie universelle de Michaud. Quelque temps après il fut attaché au chœur de la cathédrale de Winchester, et y reçut des leçons de musique et de chant choral de Fussell, organiste de cette église; mais c'est, disait-il, à l'étude des ouvrages de Corelli et des écrits didactiques de Rameau qu'il devait ses connaissances en composition. Au commencement de sa carrière musicale il se présenta comme candidat pour la place d'organiste de Waltham, dans le Hampshire; mais il fut écarté à cause de son extrême jeunesse. Bientôt après il se rendit à Londres; il y était depuis peu, et avait à peine seize ans, lorsqu'il fut engagé comme chanteur au théâtre de Covent-Garden. Les rôles qui lui furent confiés étaient peu importants et ne le firent point remarquer, jusqu'à ce que la manière dont il joua celui de Ralph dans *The Maid of the Mill* (la Fille du moulin) fixa sur lui l'attention du public. Dans la saison de 1762 à 1763 il fit représenter à Covent-Garden la pastorale intitulée *The Shepherd's Artifice* (la Ruse du Berger), dont il avait composé la musique, et qui fut accueillie favorablement. Environ cinq ans après il composa l'ouverture, le premier chœur, les *finelli* du premier et du second acte, et trois airs de la farce intitulée *Love in a City* (l'Amour dans une ville), qui fut suivie de *Damon and Phillida* (Damon et Philis), opéra-comique, *The Ephesian Matron* (la Matrone d'Éphèse), et de *Lionel and Clarissa* (Lionel et Clarisse), tous faits en collaboration avec d'autres musiciens.

Engagé comme compositeur au théâtre de Drury-Lane, sous la direction de Garrick, Dibdin donna une preuve de son talent musical dans l'intermède de *Padlock*, qui fut représenté pour la première fois en 1768, et où il joua le rôle de Mungo avec un grand succès. Il composa ensuite la musique de différentes pièces pour le même théâtre; mais les titres en sont presque

entièrement oubliés. Celle du *Jubilé* est la plus connue, car elle fut représentée quatre-vingt-treize fois dans une saison, et elle a été reprise souvent. Les ouvrages que Dibdin fit ensuite furent écrits et composés par lui seul. Les plus célèbres furent *The Waterman* (le Batelier), *The Quaker* (le Quaker), *The Deserter* (le Déserteur), traduit du français, et *Liberty-Hall* (le Palais de la liberté). Plusieurs airs de ses opéras, principalement de *Liberty-Hall*, ont été populaires. Le terme de l'engagement de Dibdin à Drury-Lane étant expiré, et quelques différends s'étant élevés entre lui et Garrick, il résolut de se rendre indépendant des directeurs de spectacles, et se hasarda à établir à Exeter-Exchange une nouvelle espèce d'amusement, qui consistait en marionnettes musicales; il annonça ce spectacle sous le nom de *The Comic Mirror* (le Miroir comique). Ces marionnettes représentaient des caractères connus, et quelquefois faisaient allusion à des personnages politiques. Il écrivit aussi pour le théâtre de Sadler's-Well's une grande quantité de bagatelles, et, à l'ouverture du théâtre appelé *le Cirque royal*, il eut un engagement comme directeur et comme compositeur. Cela ne dura toutefois qu'une saison; quelques difficultés étant survenues, la société fut dissoute, et Dibdin ne retira qu'une perte assez considérable de ses efforts.

Dans l'année 1788 il publia un livre intitulé *A musical Tour through England* (Voyage musical en Angleterre); Sheffield, 1788, un vol. in-4° de 443 pages, avec quelques morceaux de musique. Cet ouvrage contient quelques faits curieux dans une suite de lettres. Les lettres 69 à 74 renferment la liste des principaux ouvrages que Dibdin a écrits pour le théâtre. Le voyage musical de cet artiste avait été entrepris pour lui fournir les moyens de se rendre dans l'Inde; il s'embarqua en effet, mais, un temps peu favorable ayant obligé le vaisseau de jeter l'ancre à Torbay, Dibdin changea de résolution et retourna à Londres. Il composa alors pour une réunion, dans King-Street, l'intermède *The Whim of the moment* (le Caprice du moment), qu'il exécuta seul. Pour donner une idée du succès de cet intermède, il suffit de dire que, dans l'espace de quelques semaines, il a été vendu dix-sept mille exemplaires d'un de ses airs, *Poor Jack* (Pauvres Jacques), qu'on a aussi chanté en France à cette époque. En 1790 Dibdin prit à bail le local appartenant à la Société polygraphique, et y éleva un théâtre où il fit représenter plusieurs pièces de sa composition. Quelques années après il ouvrit un nouveau théâtre à Leicester-Place, qu'il nomma *Sans-Souci*, et où il donna dix opéras-comiques.

Directeur, compositeur de musique, auteur des canevas des pièces et seul acteur de ce petit théâtre, il y fit fortune par sa gaieté, par ses hymnes à l'honneur de la Grande-Bretagne, et surtout par ses sorties furibondes contre la France et la Révolution ; mais le changement de système politique de l'Angleterre, après la mort de Pitt, ruina l'entreprise de Dibdin, qui, forcé d'y renoncer, se fit marchand de musique dans le Strand. Cette spéculation n'ayant pas été heureuse, Dibdin serait tombé dans la misère si quelques personnes de la haute société ne s'étaient intéressées à son sort, et ne lui avaient fait une rente viagère dont il jouit jusqu'en 1815, époque de sa mort. Après avoir travaillé quarante-deux ans pour les divers théâtres de Londres, il n'est retiré en 1804, et a publié dans cette année un poème didactique sur la musique, intitulé : *The harmonic preceptor, a didactic poem, in three parts*; Londres, 1804, in-4° de 150 pages, avec quatorze planches. On a aussi de lui un traité élémentaire de musique intitulé : *Music epitomised in which the whole Science of Music is clearly explained from the simplest rudiments to the principles of thorough bass and harmony* (Abrégé de musique dans lequel toute la science musicale est expliquée avec clarté, depuis les premiers principes jusqu'à la basse continue et l'harmonie); Londres, sans date, 1 vol. in-12. Cet ouvrage eut beaucoup de succès. La neuvième édition a été publiée par J. Jousse avec des additions et des changements; Londres, Goulding et Dalmaine (s. d.), in-12. Le nombre de pièces mises en musique par Dibdin s'élève à plus de cent vingt, et l'on y compte plus de neuf cents airs et beaucoup de morceaux d'ensemble. J'en possède une grande collection formant 6 volumes in-folio, et je n'ai pas tout. Dibdin a été lui-même l'éditeur de tous ces morceaux. Il a écrit aussi plusieurs œuvres de sonates pour le piano, et d'autre musique instrumentale. Comme prosateur il a publié plusieurs ouvrages, parmi lesquels on remarque une histoire de la scène anglaise (Londres, 1795), 5 volumes in-8°, et les Mémoires de sa vie (Londres, 1802), 4 volumes in-8°.

**DIBDIN** (Miss), née à Londres en 1787, a eu la réputation d'une harpiste habile. Elle commença à étudier la harpe en 1808, sous la direction de Challoner, et se fit entendre en public pour la première fois, en 1815, dans un concert de Covent-Garden. Depuis lors elle a reçu des leçons de Bocha. Elle a été professeur adjoint à l'Académie royale de musique à Londres.

**DICÉARQUE**, philosophe péripatéticien, naquit en Sicile, trois cent quarante-sept ans

avant l'ère chrétienne. Il avait écrit un traité de musique qui s'est perdu.

**DICÉLIUS** (JEAN-SÉBASTIEN), *cantor* à Tondern, dans le duché de Schleswig, en Danemark, naquit à Schmalkalden, dans la Hesse, vers 1648. Il étudiait la médecine à l'université d'Iéna en 1669, et vivait encore en 1693. On a de lui une cantate intitulée : *Nacht-Musik auf Schenckli Geburtstag, a canto solo con ritornello a 2 violini e continuo*; Jéna, 1669, une feuille in-fol.

**DICRHUT** (CHRÉTIEN), virtuose sur le cor, le violoncelle et la guitare, était attaché à la cour de Mannheim en 1812. Il s'est fait connaître par quelques compositions pour ces instruments. Parmi ces ouvrages on remarque : 1° Six pièces pour deux cors à clefs ou bugles, cornet de poste, cinq trompettes, quatre cors, trois trombones et deux trompettes basses; Mayence, Schott. — 2° Trois duos pour deux violoncelles, op. 2; ibid. — 3° Dix-huit trios pour trois cors; ibid. — 4° Marches et fanfares pour sept trompettes, quatre cors, deux cors de signal, et trois trombones; ibid. — 5° Trois sérénades et un trio pour guitare, flûte et cor, œuvres 1, 3, 4 et 6. — 6° Concertante pour deux cors, exécutée à la cour de Manheim en 1815; Mayence et Manheim. Dickhut a contribué au perfectionnement du cor, en 1811, par l'invention de la coulisse d'accord, qui, lorsque l'instrument élève ses intonations, par l'effet de la chaleur, allonge le tube et sert de compensateur.

**DICKINSON** (EDMOND), médecin anglais, né en 1624 à Appleton, dans le comté de Berks, fit ses études à Oxford et mourut en 1707, âgé de quatre-vingt-trois ans. Au nombre de ses ouvrages, remplis d'une érudition profonde, on en trouve un, publié après sa mort, sous le titre de *Periodica exegesis, sive celeberrimorum Græcis ludorum declaratio*; Londres, 1739, in-8°. Il y traite de la musique dans les jeux publics de l'ancienne Grèce.

**DICKONS** (Madame), précédemment Miss POOLZ, cantatrice, née à Londres vers 1780, cultiva la musique avec succès dès ses premières années. A l'âge de six ans elle jouait sur le piano les concertos et les fugues de Hændel avec beaucoup de précision. Quelques années plus tard, son père la confia aux soins de Rauzzini (voy. ce nom), alors fixé à Bath, pour la direction de ses études de chant. A treize ans elle chantait déjà dans les concerts du Vauxhall, et bientôt après elle eut un engagement pour le concert de la musique ancienne, à Hannover Square. Engagée au théâtre de Covent-Garden, elle y débuta avec succès dans des traductions d'opéras français,

entre autres dans la *Nina* de Delayrac. Sa réputation, qui commençait à s'étendre, la fit appeler en 1800 au théâtre du Roi, sous l'administration de Taylor. L'absence de M<sup>me</sup> Billington lui fut favorable, et les applaudissements du public l'accablèrent dans plusieurs rôles, particulièrement dans celui de la Comtesse du *Mariage de Figaro*; mais, au retour de la célèbre cantatrice anglaise dans sa patrie, Miss Poole vit son étoile pâlir. Son engagement terminé, elle ne crut pas devoir soutenir une lutte inégale, et elle se retira du théâtre du Roi pour voyager en Écosse, en Irlande et dans quelques-uns des comtés d'Angleterre. Cette tournée fut aussi fructueuse pour sa renommée que pour sa fortune. De retour à Londres, elle s'y maria et entra au théâtre de Drury-Lane, sous le nom de M<sup>me</sup> Dickons. Elle y resta jusqu'en 1816. M<sup>me</sup> Catalani, qui venait de se charger de la direction du Théâtre-Italien de Paris, l'y appela pour y remplir à côté d'elle les seconds rôles; mais M<sup>me</sup> Dickons n'y a pas en la faveur du public parisien; elle se rendit en Italie à la fin de la saison, et y fut plus heureuse, particulièrement à Venise, où elle eut de beaux succès. Après cinq années de séjour dans ce pays, elle prit, en 1822, la résolution de quitter la scène, quoique sa voix fût encore belle et facile. Une maladie cruelle (le cancer du sein) commençait à lui rendre le repos absolument nécessaire. Elle se retira dans sa patrie, où ses vertus et l'agrément de sa conversation lui firent de nombreux amis. Une attaque de paralysie vint tout à coup aggraver ses maux, qu'elle supportait avec une pieuse résignation, et la conduisit au tombeau, le 4 mai 1833.

**DIDAY (E.)**, médecin de la Faculté de Paris, a donné, avec son confrère Pétrequin, une bonne théorie physiologique de la *voix sombre*, dans la *Gazette médicale* (Paris, 1840, t. VIII, p. 301 et suiv.). Les auteurs de cette dissertation établissent que, dans l'emploi de cette voix, le larynx ne change pas de place, quelle que soit l'intonation; que le cartilage thyroïde demeure immobile, dans une situation moyenne entre l'élevation et l'abaissement extrêmes; enfin, que le chanteur, au lieu de renverser la tête pour allonger le son, conserve son attitude ordinaire. Les mêmes auteurs ont donné un article remarquable, dans la *Gazette médicale* (ann. 1844, t. XII, p. 222 et suiv.), sur le mécanisme de la voix de *fausset* (voir sur cet article une note de Jourdan, dans le *Manuel de Physiologie* de Müller, t. II, p. 192).

**DIDEROT (Dennis)**, fils d'un coutelier de Langres, naquit dans cette ville en 1712. Passionné pour les lettres, les sciences et les arts,

il vint à Paris fort jeune, afin de suivre son penchant, se lia avec les hommes de lettres les plus célèbres, et, après avoir publié plusieurs ouvrages, conçut le projet de l'*Encyclopédie*, et l'exécuta avec d'Alembert. On trouve des détails sur la vie et les ouvrages de ce philosophe dans tous les Dictionnaires historiques; il n'est considéré ici que dans ce qu'il a fait relativement à la musique.

En 1748 il fit paraître à La Haye un recueil intitulé : *Mémoires sur différents sujets de mathématiques*, in-8°. On y trouve : 1° *Des Principes d'acoustique*, où la matière est traitée avec beaucoup de simplicité. — 2° *Projet d'un nouvel orgue*; il y propose une nouvelle construction de l'orgue à cylindre, où l'on pourrait varier les airs à volonté et à l'infini, sans changer de cylindre : c'était une idée inexécutable. — 3° *Observations sur le chronomètre*. Ces Mémoires ne trouvent dans les diverses éditions des œuvres complètes de Diderot qui ont été publiées. Lichtenthal a cru que les *Principes d'acoustique* sont un ouvrage différent des *Mémoires de mathématiques* : c'est une erreur. Tous les articles relatifs à la construction des instruments qui se trouvent dans l'*Encyclopédie* sont de Diderot. C'est lui aussi qui a rédigé les Leçons de clavecin de Bemetzrieder; l'originalité de son style a procuré une sorte de célébrité à ce livre, qui, d'ailleurs, n'en méritait aucune. Diderot est mort à Paris, le 30 juillet 1784.

**DIDIER LUPI SECOND.** Voyez *Lupi* (*Didier*).

**DIDYME**, musicien grec et écrivain sur la musique, né à Alexandrie, était fils d'Héraclide, et, selon Suidas, vivait au temps de Néron. Porphyre dit, dans son commentaire sur Ptolémée, que Didyme a écrit un livre en faveur des proportions musicales de Pythagore contre le système égal d'Aristoxène, ce qui lui avait fait donner le nom de *Pythagoricien*. Cet ouvrage paraît être perdu, mais Porphyre nous a donné un abrégé de la doctrine qu'il renfermait (*Comment. in Harmon. Ptolem.*, p. 210, ed. Wallis.) Ptolémée a cité aussi Didyme en beaucoup d'endroits de son traité des harmoniques, mais il le critique avec amertume et souvent avec peu de justesse. En d'autres passages il adopte ses idées et s'en empare sans le citer; c'est du moins ce qui lui a été reproché par Porphyre (voy. *Comment. in Harmon. Ptolem.*, p. 190, ed. Wallis.) Le genre diatonique, ou plutôt *untonique*, conforme à la tonalité du plain-chant, passe pour avoir été formulé d'une manière régulière par Didyme, sous le nom de *diatonique synton*, suivant la

doctrine de Pythagore. Ce *synton diatonique* de Didyme est préférable à celui de Ptolémée, en ce qu'il offre l'octave divisée en deux tétracordes parfaitement réguliers, ce qui n'a lieu dans le synton de Ptolémée qu'en altérant la tonalité. C'est ce qu'on peut voir dans les deux tableaux suivants, où l'on trouve pour chaque intervalle les nombres des proportions de Pythagore. Le synton de Didyme est conforme au quatrième ton du plain-chant; celui de Ptolémée donne naissance au plagal du premier.

*Synton diatonique de Didyme.*

|    |    |     |     |
|----|----|-----|-----|
| mi | fa | sol | la. |
| si | ut | ré  | mi. |
| 16 | 9  | 10  |     |
| 15 | 8  | 9   |     |

*Synton de Ptolémée.*

|    |      |     |     |
|----|------|-----|-----|
| la | si b | ut  | ré. |
| mi | fa   | sol | la. |
| 16 | 9    | 10  |     |
| 15 | 8    | 9   |     |

On trouve des détails étendus sur la question de ces deux syntons dans le traité de musique de Salinas (*De Musica*, lib. IV, cap. 25, 26), et dans un discours de Doni (adressé au P. Kircher), *Del Sintono di Didimo e di Tolomeo* (t. I *delle Opere*, p. 349-355).

**DIEPPO** (ANTOINE-GUILAUME), virtuose tromboniste, est né le 28 novembre 1808 à Amersfoort, dans la province d'Utrecht, en Hollande. Dès sa jeunesse il entra dans la musique d'un régiment hollandais qu'il quitta plus tard pour se rendre à Paris; où il fit admirer son talent dans quelques concerts. En 1831 il fut attaché à l'orchestre de l'Opéra, et en 1838 une classe de trombone fut instituée pour lui au Conservatoire de Paris; il en est encore aujourd'hui le professeur (1860). M. Dieppo a publié, pour l'usage de ses élèves : *Méthode complète de Trombone adaptée par le Conservatoire, avec tablature et positions*; Paris, Brandus, in-4°.

**DIES** (ALBERT C.), bon peintre paysagiste de Vienne né à Hanovre en 1755, mort à Vienne le 28 décembre 1822, a publié une notice biographique sur Haydn. Cette monographie a pour titre : *Haydn's Biographie, nach mündlichen Erzählungen*, Vienne, Camesina (Heubner), 1810, in-8° de 220 pages.

**DIETERICH** (SIXTE) ou **DIETRICH**, compositeur du seizième siècle, né à Augsbourg, vécut habituellement à Constance. Son nom latinisé, dans quelques anciens recueils de motets, est *Theodoricus*. Les circonstances de la vie de

cet artiste sont ignorées jusqu'à ce jour; mais quelques-unes de ses compositions mises en partition m'ont démontré que son mérite est égal à celui des meilleurs musiciens de son temps. Deux ouvrages importants de sa composition ont été imprimés; malheureusement ils sont aujourd'hui d'une rareté excessive. Le premier a pour titre : *Magnificat octo tonorum, auctore Xisto Theodorico, Liber primus; Argentorati, per Petrum Schaffer et Mathiam Apiarum, 1535. Sexta die Martii*. On en trouve un exemplaire à la bibliothèque royale de Munich, auquel manque la partie de basse. Le savant M. Antoine Schmid croit à l'existence d'une deuxième édition qui aurait été donnée par les mêmes imprimeurs (1), dans la même ville, parce qu'il se trouve aussi une partie de ténor séparée du même ouvrage, qui, à la fin de l'épître dédicatoire, porte la date de 1537, bien que celle de 1535 se lise après les noms des typographes. Pour moi, j'avoue qu'une deuxième édition si rapprochée de la première ne me paraît pas vraisemblable, et je crois que la date de l'épître dédicatoire est le résultat d'une faute typographique. Je possède les parties du dessus et de la basse de ces *Magnificat*, dans lesquelles on ne trouve ni le titre, ni le nom de l'auteur, et qui sont également dépourvues de nom d'imprimeur, de lieu et de date. Le dessus a seulement au milieu de la première page un grand D (*Discantus*), et la basse un grand B (*Bassus*), au-dessous duquel on lit : *Magnificat, Liber primus*. Le titre, le nom de l'auteur, celui de l'imprimeur, le lieu et la date ne se trouvent qu'à la partie de ténor, ainsi qu'on le voit dans l'exemplaire de Munich. L'autre ouvrage, non moins rare, de Sixte Dieterich, s'est trouvé complet chez M. Bultsch, libraire à Augsbourg, au mois de mars 1846, sous ce titre : *Novum ac insignis opus musicum 36 Antiphonarum quatuor vocum; Vitebergæ, apud G. Ran (sic), 1541, 4 vol. in-4° obl. (V. Catalog einer Sammlung seltener Notendrucks des XVI und XVII Jahrhunderts, etc. Zu haben in der Breit'schen Antiquariats-Buchhandlung F. Bultsch, in Augsburg, 1846, p. 6)*. On trouve des psaumes de Dieterich, à 4 et 5 voix, dans la collection intitulée : *Tomus primus Psalmorum selectorum a præstantissimis musicis in Harmonias quatuor aut quinque vocum redactorum; Norimbergæ, apud Johann. Petrum, 1538, in-4° obl*. Des pièces du même artiste se trouvent dans les *Selectissimæ necnon familiarissimæ cantiones ultra centum*,

(1) Ottaviano dei Petrucci de Fossombrone, etc., p. 178.



publiées par Melchior Kriesstein, à Augsbourg, en 1540, petit in-8° obl. On en trouve aussi dans les collections suivantes : *Cantiones septem, sex et quinque vocum*; ibid., 1545, petit in-4° obl.; *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum, etc.*; *Augustæ Vindelicorum, Philippus Ulhardus excudebat*, 1545, petit in-4° obl.; dans le recueil de 251 chansons allemandes publié en 2 parties, en 1539 et 1540, à Nuremberg, par J. Petrejus; dans les *Neue geistliche Gesänge CXXIII mit 4 und 5 Stimmen, etc.*; Wittenberg, G. Rhaw, 1544; et enfin dans la *Biblia Gallica, Latina et Germanica, et quædam fugæ, tomi duo*; ibid. 1545, petit in-4°. Glarcan nous a conservé trois morceaux de ce compositeur, p. 276, 328 et 343 de son *Dodecachordon*. J.-G. Schielen attribue à Dieterich un *Compendium musicale*; mais il ne dit pas si cet ouvrage est imprimé.

**DIETERICH** (CONRAD), né à Gemunda, dans la Hesse, le 9 janvier 1575, fut surintendant d'Ulm et directeur du Gymnase de cette ville, où il est mort le 22 mars 1639. On a de lui une dissertation allemande intitulée : *Ulmische Glockenpredigt, darinn von der Erfindung, Brauch und Missbrauch der Glocken in der Kirche Gottes gehandelt wird* (Sermon sur les cloches d'Ulm, dans lequel on traite de l'origine des cloches, de leur usage et de leur abus dans l'Eglise); Ulm, 1625, in-4°. C'est un écrit savant et l'un des meilleurs qu'on puisse consulter sur cette matière.

**DIETERICH** (JEAN-CONRAD), philologue et helléniste, né Butzbach, en Wétéravie, le 19 janvier 1612, étudia les belles-lettres et la théologie à Marbourg. En 1639 il fut nommé professeur de grec à l'université de cette ville, et passa ensuite à Giessen pour y exercer les mêmes fonctions. Il est mort dans cette dernière ville, le 24 juin 1669. Au nombre de ses ouvrages, on en trouve un intitulé *Antiquitates biblicæ*, publié après sa mort par Pistorius; Giessen, 1671, in-fol. Il traite au sixième chapitre, p. 349-353, de *Musica sacra*.

**DIETERICH** (FRÉDÉRIC-GEORGES). Voyez DIETRICH, ci-dessous.

**DIETERICH** (FRÉDÉRIC-GEORGES), né à Halle en 1686, eut pour premier maître J. Samuel Wetter, organiste de Saint-Michel de cette ville, et apprit la composition sous la direction de J.-G.-C. Stæri, maître de chapelle à Stuttgart. Le roi de Danemark, devant qu'il toucha du clavecin, en 1708, fut si satisfait de son jeu qu'il lui fit présent d'une médaille d'or. En 1710 il alla en Italie pour s'y perfectionner dans la composition et le jeu du clavecin, sous Vinea-

ceal; puis, en 1711, il revint à Halle occuper la place d'organiste de Sainte-Catherine, et en 1720 il succéda à Wetter dans son emploi. Il mourut vers 1750. Plusieurs pièces d'orgue de sa composition se trouvent en manuscrit dans divers magasins de musique de l'Allemagne.

**DIETRICH** (GEORGES) est le nom véritable de l'auteur d'un petit ouvrage intitulé : *Quæstiones musicæ brevissimæ, variis auctoribus excerptæ, et illustratæ variis exemplis, ad usum puerorum scholæ Misnionis a Georgio Thedorico Miseno*; Gœrlitz, Ambroise Fritsch, 1573, petit in-8° de 4 feuilles non paginées. C'est ce même auteur qui est appelé Théodoric par Lipénus (*Biblioth. philos.*, p. 978), et par Draudius (*Biblioth. classica*, p. 1642); je les ai suivis dans l'article *Théodoric* de la première édition de cette Biographie des Musiciens. Gerber le cite sous le nom de *Misenus*, ayant pris l'indication de la patrie de ce musicien pour son nom propre. Lichtenthal et Becker ont changé, dans leurs Bibliographies musicales, *Théodoric* en *Théodoric*. Dietrich, né à Meissen dans la première moitié du seizième siècle, était *Cantor* dans cette ville. C'est le même auteur qui a publié à Nuremberg, en 1565, des *Cantiones funebres plurius vocum*, en latin et en allemand, in-4° obl.

**DIETRICH**. Plusieurs musiciens de l'époque actuelle se sont fait connaître comme compositeurs de bagatelles sous ce nom. F. Dietrich a publié des polkas pour le piano, à Prague; J. Dietrich, des polkas et des galops, à Leipsiek; M. Dietrich, des polkas, des valse et des chants sans paroles, à Varsovie; G.-A. Dietrich, des chants des Alpes pour 4 et 5 voix d'hommes, à Stuttgart.

**DIETRICHSTEIN** (MAURICE-JOSEPH, comte de), conseiller privé et chambellan de l'empereur d'Autriche, est né à Vienne, le 19 février 1775, d'une des familles les plus anciennes de la monarchie autrichienne. Dès son enfance il fit voir d'heureuses dispositions pour les sciences, les arts, et particulièrement la musique; on lui donna des maîtres pour les développer. En 1791 il entra dans la carrière militaire; il se rendit à l'armée en 1792 et s'y distingua dans le corps d'artillerie comme général-adjutant. Après la paix de 1800 il quitta le service, épousa la comtesse de Gilleis, et se livra à la pratique des arts. Lié d'amitié avec le poète Collins et l'abbé Stadler, compositeur distingué, il les servit de tout son pouvoir, dans toutes les circonstances de leur vie. En 1815 l'empereur François II choisit le comte de Dietrichstein pour diriger l'éducation du duc de Reichstadt. Quatre ans après, l'inten-

dance de la chapelle de la cour lui fut confiée, et les soins qu'il y donna en améliorèrent beaucoup la musique. En 1821 l'empereur ajouta à ses fonctions la direction supérieure des théâtres de la cour ; et enfin, en 1826, le monarque le nomma conservateur en chef de la bibliothèque impériale, l'une des plus considérables et des plus précieuses de l'Europe. Le comte de Dietrichstein est mort à Vienne au mois de juillet 1854, à l'âge de près de quatre-vingts ans. On a de sa composition : 1° Cinq recueils de douze danses chacun, pour piano à quatre mains ; Vienne, Weigl, Haslinger, Mechetti et Diabelli. — 2° Douze valse de redoute avec trios pour piano à quatre mains ; Vienne, Diabelli. — 3° Douze menuets avec trios pour piano seul ; Vienne, Mechetti. — 4° Douze danses allemandes pour piano seul ; *ibid.* — 5° Huit recueils de chansons allemandes pour voix seule, avec accompagnement de piano ; Vienne, Artaria et Haslinger. — 6° Six romances françaises et allemandes ; Vienne, Diabelli.

**DIETSCH** (PIERRE-LOUIS-PHILIPPE), maître de chapelle de l'église de la Madeleine, à Paris, et chef d'orchestre à l'Opéra, est né à Dijon le 17 mars 1808, suivant les registres du Conservatoire et des concours de composition à l'Institut de France, ou le 18 du même mois d'après la brochure de M. Poissot (*Les Musiciens bourguignons*, p. 49). D'abord enfant de chœur, il commença son éducation musicale dans la maîtrise de la cathédrale, dirigée par un musicien italien de mérite, nommé *Travissini*. En 1823 ses parents l'envoyèrent à Paris, et Choron l'admit au nombre de ses élèves, dans l'école de musique classique et religieuse. Après deux ans d'études dans cette institution, il y remplit les fonctions de professeur d'une classe élémentaire. En 1830 (4 janvier) il fut admis au Conservatoire pour y suivre le cours de contrepoint de Reicha, et il étudia la contrebasse sous la direction de Chené ; mais il quitta cette école au mois de février 1831, sans avoir achevé ses études. Il entra à la même époque à l'orchestre du Théâtre-Italien en qualité de contrebassiste, puis à celui de l'Opéra, où il fut ensuite un des chefs de chant. Ayant obtenu en 1830 la place de maître de chapelle de l'église Saint-Eustache, il en dirigea le chœur pendant douze ans et y fit entendre ses premières compositions de musique religieuse. En 1834 il se présenta au concours de l'Institut pour le grand prix de composition ; mais, son essai n'ayant pas réussi, il ne fit plus de nouvelles tentatives. Le 9 novembre 1842 il a fait représenter à l'Opéra de Paris *le Vaisseau fantôme*, ouvrage en deux actes de sa compo-

sition, sur le même sujet que *le Hollandais volant*, de Richard Wagner. Cet opéra ne réussit pas et n'indiqua point chez son auteur les qualités nécessaires pour le style dramatique. M. Dietsch s'est particulièrement attaché à la musique d'église et a beaucoup écrit en ce genre. Ses messes, dont on n'a publié qu'une partie, sont au nombre de dix-sept, tant avec orchestre qu'avec accompagnement d'orgue. Les trois premières ont paru à Paris chez M<sup>me</sup> Canaux. On a aussi de lui beaucoup de motets, hymnes, *Magnificat* et *Te Deum* ; *ibid.* Cet artiste a succédé à Girard (*voy. ce nom*) comme chef d'orchestre de l'Opéra de Paris, au mois de janvier 1860.

**DIETTENHOFER** (JOSEPH), professeur de musique à Londres, vers la fin du dix-huitième siècle, était né à Vienne en 1749. Il fit ses études musicales dans sa ville natale et vint à Paris en 1778. Deux ans après il partit pour Londres, où il vivait encore en 1799. Il y fit graver trois œuvres de trios pour le clavecin, avec violon, et y publia un ouvrage élémentaire sur l'accompagnement et l'harmonie, sous ce titre : *An Introduction to musical composition, or a preparation for the study of counterpoint, through an original treatise on Thorough Bass, which is the first step towards composition, etc.*, 1799, in-fol.

**DIETTER** (CHRISTEN-LOUIS), né le 13 juin 1757 à Ludwigsbourg, dans le Wurtemberg, entra en 1770 au collège Carolinien et s'y consacra d'abord à l'étude de la peinture. Ses loisirs étaient employés à la musique, et ses progrès furent si rapides que le duc de Wurtemberg lui conseilla de se livrer exclusivement à cette carrière. L'instrument qu'il choisit fut le violon ; mais dans la suite il apprit aussi à jouer de plusieurs instruments à vent, et particulièrement du basson. Ses maîtres de musique furent Seuber et Celestini. Il prit aussi quelques leçons de composition de Baroni, maître de chapelle du prince ; mais ce fut surtout à l'étude des partitions de Jomelli et des grands maîtres italiens qu'il dut les connaissances qu'il acquit dans cet art. Dans les années 1776 et 1777 il obtint les médailles décernées au concours, et en 1778 il reçut la même distinction pour la composition. Il était encore à l'Académie lorsqu'il publia, en 1781, son premier ouvrage, qui consistait en un concerto pour le cor, et dans la suite il fit paraître quatre concertos pour la flûte, deux concertos pour le basson, une symphonie concertante pour deux flûtes, une *idem* pour deux bassons ; soixante-trois duos pour deux flûtes, œuvres 9, 10, 21, 22, 23, 24, 25 et 29 ; douze duos pour deux bas-

sons; six sonates pour le basson, livres 1 et 2, Leipzig, 1803; six danses allemandes avec chant, pour le clavecin, Stuttgart, 1794; *Elisonda*, opéra en un acte, 1794; plusieurs recueils d'airs variés pour la flûte, le basson et la clarinette. Dietter est mort en 1822. Sa musique a joui de quelque réputation en Allemagne. En 1781 il avait été nommé premier violon de la chapelle du duc de Wurtemberg, à Stuttgart; il ne quitta cette place qu'en 1817, et il obtint une pension de retraite. Outre les ouvrages cités précédemment, il a écrit pour la cour de Stuttgart beaucoup d'opéras-comiques où règne une verve assez remarquable. Parmi ces productions on cite : 1° *Der Scholz im Dorfe* (l'Échevin au village). — 2° *Der Irwisch* (le Feu follet). — 3° *Der Rekruten aushub* (le Recrutement). — 4° *Laura Rosetti*. — 5° *Belmont et Constance*. — 6° *Glücklich zusammen Gelogen* (l'Heureux Mensonge mutuel). — 7° *Die Dorfdeputirten* (les Députés du village). — 8° *Der Luftballon* (le Ballon aérostatique). — 9° *Elisonda*, etc. Il a laissé en manuscrit : trois concertos pour violon, six solos pour le même instrument, quatre concertos de cor, huit concertos pour la flûte, quatre symphonies concertantes pour deux flûtes, sept concertos pour le basson, quatre concertos pour le hautbois, et une symphonie concertante pour deux hautbois.

**DIETZ (JEAN-SÉBASTIEN)**, né dans la Franconie vers 1720, fut maître du chœur de l'église paroissiale de Wasserburg sur l'Inn (cercle de l'Isar). Il a publié : *Alphabetarius Musicus, exhibens 7 missæ solennes in clavis ordinarias distributas, et secundum stylum modernum, at tamen ecclesiasticum, elaboratas*, op. 1; Augsbourg, 1753, in-fol.

**DIETZ (JOSEPH)**, né en Prusse vers 1735, a publié à Nuremberg, en 1768, une sonate pour le clavecin, avec violon. Il a fait paraître aussi dans la suite, à Amsterdam et à Paris, trois œuvres de six trios pour le clavecin, avec violon et basse.

**DIETZ (JEAN-CHRÉTIEN)**, mécanicien distingué, né en 1778 à Darmstadt, puis établi à Emmerich, sur le Rhin, s'est fait connaître par l'invention de plusieurs instruments de musique, notamment par le *Mélodion* et le *Clavitharpe*. Le premier de ces instruments, qui fut achevé en 1805, avait la forme d'un petit piano carré. Sa longueur était d'environ quatre pieds, sa hauteur et sa largeur de deux pieds. Les sons, assez semblables à ceux de l'harmonica, mais beaucoup plus forts, étaient produits par le frottement de tiges métalliques, et pouvaient être modifiés dans leur intensité par la pression plus

ou moins forte des doigts sur les touches. Le *Mélodion* fut entendu en 1806 dans les voyages que fit alors Dietz en Westphalie et en Hollande. Vers le même temps cet artiste s'établit dans ce dernier pays et y fonda une fabrique d'instruments et de divers objets de mécanique; mais après quelques années il se transporta avec sa famille à Paris, et y fit connaître un nouvel instrument qu'il avait inventé et auquel il donna le nom de *Clavitharpe*. Cet instrument ingénieux était composé d'un corps assez semblable pour la courbe de la tête à celui d'un grand piano renversé verticalement, avec un clavier placé en saillie, comme aux pianos droits. Les touches de ce clavier faisaient mouvoir de petits crochets garnis de peau, qui piquaient des cordes de métal filées de soie. Quatre pédales servaient à modifier de diverses manières les sons de l'instrument, qui, bien que moins prolongés que ceux de la harpe, étaient néanmoins beaux et moelleux. La facilité du jeu du clavitharpe aurait dû lui procurer plus de succès qu'il n'en obtint; mais on a eu lieu de remarquer que tout ce qui n'est pas d'un usage habituel et spécial dans la musique est accueilli avec indifférence, quel que soit d'ailleurs le mérite de l'invention. C'est ainsi qu'une multitude d'instruments ingénieux et d'un effet agréable ont été condamnés à l'oubli. Dietz avait obtenu un brevet d'invention pour son instrument le 18 février 1814; mais le *Clavitharpe* construit par son fils ne parut en public qu'à l'exposition des produits de l'industrie, au Louvre, en 1819. En 1812 M. Dietz acheva le *Trochléon*, instrument composé d'un archet circulaire agissant sur des tiges métalliques, qu'on entendit jusqu'en 1819. A cette époque Dietz avait quitté Paris pour fonder un établissement de machines hydrauliques à Bruxelles. Cet habile mécanicien s'est, pendant quelques années, exclusivement occupé de la construction de *remorqueurs* à vapeur pour des voitures de tout genre sur les routes ordinaires. On a publié : *Description du Clavitharpe, inventé par M. Dietz père et exécuté par M. Dietz fils*; Paris, 1821, 19 pages in-8°, avec une planche qui représente l'instrument sous ses différents aspects. Dietz est mort en Hollande, vers 1845.

**DIETZ (CHRÉTIEN)**, fils du précédent, né à Emmerich vers 1801, s'est fait connaître comme inventeur de plusieurs instruments de musique et comme facteur de pianos distingués. Il n'avait que dix-huit ans lorsqu'il mit ses premiers instruments à l'exposition du Louvre, à Paris, en 1819. Quelques années après il produisit un grand piano dont il n'avait fixé la table que par les extrémités, laissant les côtés vibrer li-

brument. Cet instrument excita l'étonnement et l'admiration par la puissance de ses sons. A l'exposition des produits de l'industrie de 1827 on vit de lui un grand piano à quatre cordes, un piano de nouvelle forme, dont les dimensions, sans être beaucoup plus considérables que celles d'un piano carré, offraient dans leur ensemble une régularité de dispositions qui n'existe pas dans ce dernier. La médaille d'argent fut décernée au jeune artiste. Peu de mois après il fit paraître un instrument à archet mécanique qui se jouait avec un clavier, et auquel il donna le nom de *Polyplectron*. On peut voir dans la *Revue musicale* (t. III, p. 593) une description de cet instrument, le meilleur de tous ceux du même genre qu'on a essayé de construire. On a aussi de M. Dietz un instrument à lames métalliques mises en vibration par l'action de l'air, du même genre que le *Physharmonica*, mais supérieur à celui-ci par la pureté, la douceur et l'égalité des sons. Comme facteur de pianos, ce jeune artiste s'est particulièrement distingué par ses petits pianos verticaux, auxquels il avait donné une plus grande puissance de son qu'aucun autre facteur de France, avant que les derniers progrès eussent été faits dans la fabrication de ces instruments.

**DIEUPART** (CHARLES), musicien français, également habile sur le violon et le clavecin, naquit vers la fin du dix-septième siècle. Il passa en Angleterre en 1707, et tint le clavecin aux opéras d'*Arsinod*, *Camilla*, *Pyrrhus*, *Démétrius*, et au *Rinaldo* de Hændel. Il est mort à Londres, vers 1740, dans un état voisin de l'indigence. On a de ce musicien l'ouvrage suivant : *Six suites de clavecin, divisées en ouvertures, allemandes, courantes, sarabandes, etc., composées et mises en concert pour un violon et une flûte, avec basse de viole et un archiluth*; Londres, sans date. Walther cite aussi *Six ouvertures pour clavecin, avec violon et basse continue*, de sa composition, gravées à Amsterdam, chez Roger.

**DIEZ** (FRÉDÉRIC-CHARÉTIEN), littérateur allemand, né le 15 mars 1794 à Giessen, dans le duché de Hesse-Darmstadt, a fait ses études dans cette ville et à l'université de Göttingue, puis à Utrecht; il a été nommé en 1822 lecteur pour les langues de l'Europe méridionale à l'université de Bonn, et professeur de littérature moderne à la même université, en 1830. Grammairien, philologue et écrivain distingué, il s'est fait une réputation honorable par ses ouvrages sur les langues romanes, particulièrement sur les poésies chantées des troubadours provençaux. Un de ses livres sur cette matière a été

publié à Zwickau, en 1827, sous le titre : *Die Poesie der Troubadours*, et traduit en français (Poésie des Troubadours) par Roisin; Paris, 1845, in-8°. On y trouve des renseignements intéressants concernant la musique et les instruments en usage à l'époque de ces poètes chanteurs. On a aussi de M. Diez un livre intitulé : *Leben und Werken der Troubadours* (Vie et œuvres des Troubadours); Zwickau, Schumann, 1829.

**DIEZELIUS** (VALENTIN), musicien allemand qui vivait à Nuremberg au commencement du dix-septième siècle, a publié dans cette ville, en 1600, une collection de madrigaux de divers maîtres italiens, sous ce titre : *Erster Theil, welcher Madrigalien, aus den berühmtesten Musici Italicis colligit, mit 3, 4, 5, 6, 7 und 8 Stimmen*.

**DILETZKY** (NICOLAS), compositeur et écrivain sur la musique, naquit en Lithuanie vers 1630. Il étudia la composition en Pologne, car il n'existait pas alors en Russie de maître capable de l'enseigner, quoique les chantes de chapelle eussent l'habitude d'improviser une sorte de contrepoint sur les chants grecs de leur Église. Fixé à Moscou, lorsqu'il eut acquis un certain degré d'habileté dans son art, Diletzky entreprit d'instruire ses compatriotes dans la théorie et la pratique de la musique. Dans ce dessein il publia en langue russe un livre dont le titre répond à celui de *Grammaire du chant musical*; Moscou, 1677, in-4°. Cet ouvrage fut suivi d'un autre intitulé : *Idée de la grammaire musicale*; Moscou, 1679, in-4°. Par une singularité remarquable, dans un pays dont les habitants sont naturellement sensibles à la musique, Diletzky n'a pas trouvé d'imitateurs, et la littérature musicale de sa patrie a été longtemps renfermée tout entière dans ses ouvrages, dont la rareté est maintenant excessive. Quelques Allemands fixés en Russie, parmi lesquels on remarque Fuchs et Müller, ont écrit des ouvrages concernant la science de l'harmonie et d'autres parties de l'art, qu'ils ont fait traduire en langue russe et qu'ils ont publiés à Saint-Petersbourg; de plus, M. Belikoff, inspecteur de la chapelle impériale, a traduit en russe les livres de l'auteur de cette Biographie, la *Musique mise à la portée de tout le monde*, les *Curiosités historiques de la musique*, et le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*. Enfin, quelques livres élémentaires sur cet art, écrits en langue allemande ou française, ont aussi paru en Russie; mais la plupart ont pour auteurs des artistes étrangers, à l'exception des ouvrages nouveaux de MM. Oulibischeff, de Lenz et du prince Youkoupow (roy. ces noms).

Diletzky s'est exercé comme compositeur et a même dans les églises des psaumes et des antiphones à 5, 6 et 8 voix, qui, nonobstant certaines incorrections, ne sont pas sans intérêt historique, parce que ce sont les premiers essais réguliers de l'art d'écrire chez la nation moscovite. Un de ces morceaux, dont les paroles : *Mede meams, etc.*, répondent au latin *Te cantamus, Te Benedicimus, Domine*, est écrit à 8 voix, c'est-à-dire 2 sopranos, 2 contraltos, 2 ténors et 2 basses. Quelques successions d'unissons, d'octaves, et un certain embarras dans le mouvement des parties, n'empêchent pas d'apprécier, surtout dans la seconde moitié de la composition, un instinct heureux de l'harmonie, et même une sorte d'art dans l'agencement des imitations entre les voix.

DILLEN (GUILLAUME), compositeur belge, était maître de chapelle à l'église cathédrale de Parme, au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer à Venise, en 1622, une collection de memes à cinq, à six et à douze voix.

DILLENIUS (F.-L.-J.), cantor à Tubingue, né dans le royaume de Wurtemberg, a publié un écrit dans lequel on trouve de bonnes observations sur le chant en chœur. Cet ouvrage a pour titre : *Ueber die Schwierigkeiten bei einem methodischen Gesang-unterricht in den Schulen, bei Errichtung von Singchören und bei Ausführung eines mehrstimmigen Gesanges von ganzes Gemeinden in den evangelischen Kirchen* (Sur les difficultés d'un enseignement méthodique du chant dans les écoles, l'organisation d'un chœur de chant et l'exécution du chant à plusieurs voix par un chœur nombreux dans les églises évangéliques); Tubingue, 1826, in-8°.

DILLHERR (JEAN-MICHEL), fameux théologien, né le 14 octobre 1604 à Thémars, dans la principauté de Henneberg, en Franconie, fut d'abord professeur à Jéna, ensuite pasteur à Saint-Sébaïd, inspecteur de l'école de Nuremberg et bibliothécaire de la même ville. Au nombre de ses ouvrages se trouve une dissertation intitulée : *De ortu et progressu, usu et abusu musicae*; Nuremberg, 1643. Dillherr est mort le 8 avril 1669.

DILLIGER (JEAN), magister et ensuite diacre à Cobourg, né en 1590 à Eissfeld, en Franconie, étudia à Wittenberg, et fut d'abord cantor dans la grande église de cette ville. En 1623 on lui confia l'emploi de magister, qu'il quitta en 1625 pour la place de cantor à Cobourg. On voit par le titre d'un de ses ouvrages qu'il était pasteur à Gellershausen en 1633. Dans la suite il devint diacre à l'église Moritz de Cobourg, et conserva

ce poste jusqu'en 1647, année de sa mort. Voici la liste de ses ouvrages : 1° *Prodromi Triciniumum sacrarum newer geistlicher Liedlein mit 3 Stimmen gesetzt*; Nuremberg, 1612. — 2° *Modulla ex Psalmo 68 deprompta et harmonice 6 voc. composita*; Magdebourg, 1614. — 3° *Exercitatio musica I, continens XIII. selectissimas concentus musicos variorum aulorum, cum basso generali, quibus accesserunt 8 cantilene 3 voc.*, Wittenberg, 1624. — 4° *Trauerlied auf den Tod eines Kindes, mit 4 Stimmen* (Chant funèbre sur la mort d'un enfant, à 4 voix); Cobourg, Berisch, 1626, in-4°. — 5° *Discs mori, oder ein Gebetlein zur Betrachtung der Sterblichkeit, mit 4 Stimmen ad Contrapunctum simplicem*; Cobourg, 1628, in-4°. — 6° *Gespräch D. Lutheri und eines kranken Studiosi, vordessen zu Wittenberg gehalten, jetzo aber in seine Reime gebracht, und mit 4 Stimmen gesetzt* (Dialogue de Luther et d'un étudiant malade, etc., mis en musique à 4 voix); Cobourg, in-4°. — 7° *Musica votiva, Deo sacra, de Tempore, zum lieben neuen Jahre der ganzen werthen jetzo hoch-betruebten Christenheit, mit 2, 3, 4 und 5 Stimmen, Theils Concerts, Theils Contrapuncto-Weise verfertigt*, 1629. — 8° *Musica Christiana Cordialis Domestica, dass ist: Christliche Haus-und Herzens-Musica, aus 37 in Contrapuncto simplici gesetzten 2, 3 und 4 Stimmigen Arien bestehend*; Cobourg, 1630. — 9° Deux suppléments au même ouvrage, 1631. — 10° *Musica Concertativa, oder Schatz-Kammerlein, neuer geistlichen, auserlesenen Concerte, von 1, 2, 3, 4, 5, 6, 12 Stimmen, etc.*; Cobourg, 1632, in-4°. — 11° *Musica Oratoria; Musica Thanatobuleutica; Musica Castrensis; Musica Invitatoria ad Epulum Caeleste, in-48 Liedern für 2, 3, und 6 Stimmen*; Cobourg, 1633. — 12° *Jeremias penitentiaris, in-52 teutschen, Russ-Sprüchen, aus jedem Capitel des Propheten Jeremiae genommen, für 2 Singstimmen*; 1re et 2e parties; Cobourg, 1640, in-4°. — 13° *Musica Christiana valedictoria, dass ist, geistliche valet-Musica, deutsch in Begriff anmüthige und erbauliche Reime geleitet, etc. mit dreyen Stimmen* (Musique chrétienne adieu, qui renferme des prières rimées, agréables et édifiantes, à trois voix, lesquelles conviennent aux temps malheureux et misérables actuels); Cobourg, 1642, in-4°. Ce recueil contient vingt-sept pièces.

DILLSOUK, célèbre chanteur hindou, naquit dans le royaume de Cachemire en 1751. La plus brillante époque de son talent fut de 1775.

à 1790. Sa voix était un ténor élevé. Il chantait avec une expression touchante les quatre genres d'airs connus dans l'Inde à cette époque sous les noms de *Raktaks*, *Tiranas*, *Touppahs* et *Raginites*. A la même époque vivait *Chanem*, cantatrice également célèbre, dont les accents mélancoliques faisaient verser des larmes on prenait un caractère voluptueux. Une ardente rivalité existait entre Dillsouk et cette bayadère ; tous deux étaient recherchés dans les cours de l'Inde et comblés de riches présents.

**DIMMLER** (ANTOINE), compositeur et contrebassiste au service du roi de Bavière, naquit à Mannheim le 14 octobre 1753. Le musicien de la cour Joseph Zwini lui enseigna la musique et le cor, et l'abbé G.-J. Vogler la composition. A l'âge de onze ans il entra dans la musique de la cour en qualité de corniste. En 1778 il se rendit à Munich, où il s'adonna à l'étude de la contrebasse, et devint très-fort sur cet instrument, pour lequel, à l'exception de Marconi et de Gaspard Bohrer, il ne se trouvait pas alors un homme de talent dans toute la Bavière. Dimmler a composé les petits opéras suivants : 1° *Der Guck-Kasten* (la Jalousie), représenté à Munich en 1794. — 2° *Die Schatz Greber* (les Chercheurs de trésors), représenté au château de Sufeld, près de Munich. — 3° *Zebel-Jager* (les Chasseurs de Zibeline). Il a en outre composé la musique de cent quatre-vingt-cinq ballets, parmi lesquels on distingue : 1° *Der Erste Tod* (la Première Mort). — 2° *Des erste Schaefer* (le Premier Pâtre). — 3° *Medea* (Médée). — 4° *Die Grazien* (les Grâces). — 5° *Ritter Amadis* (le Chevalier Amadis), etc. On connaît aussi en manuscrit des symphonies, quatuors, concertos, etc., de sa composition, outre une grande quantité de musique de guitare, instrument dont il jouait très-bien. Il vivait encore à Munich en 1815. La bibliothèque du Conservatoire de Paris possède les partitions manuscrites de plusieurs concertos pour le hautbois, pour la flûte, le cor et le clavecin, de la composition de Dimmler.

Dimmler a eu un fils, nommé *Antoine* comme lui, né à Munich le 24 avril 1783, qui a reçu les premiers principes de musique de son père, et qui est entré au service de la cour, en qualité de clarinetriste, le 16 juin 1796, n'étant âgé que de treize ans.

**DIOMEDES** (CATON), luthiste, né à Venise, vivait à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il passa fort jeune en Pologne, et entra au service de Stanislas Kostka, grand-trésorier de la Prusse polonaise. Son talent sur le luth était remarquable, et il chantait fort bien. Il a fait imprimer à Cracovie, en 1607,

des mélodies qu'il avait composées en l'honneur de saint Stanislas, patron de la Pologne. C'est aussi ce musicien qui a composé la musique pour les poésies de Stanislas Grochowski, publiées à Cracovie en 1606. On trouve quelques pièces de luth composées par Diomèdes dans le *Thesaurus Harmonicus* de Bosardus.

Un autre musicien du même nom vécut à la fin du quinzième siècle et naquit vraisemblablement dans l'État de Venise. On trouve de lui le chant *Sempre haro* (sic) *quel dolce foco*, dans le neuvième livre des *Prothole*, imprimé à Venise, en 1508, par Petrucci de Fossombrone.

**DION**, cythariste, naquit à l'île de Chio. Ménécime, cité par Athénée (liv. 54, c. 9), dit qu'il joua le premier, sur la cythare, les chants des libations qu'on faisait aux fêtes de Bacchus.

**DIONIGI** (MARCO), docteur en droit, naquit à Poli, bourg de l'État Romain, au commencement du dix-septième siècle, et fut garde du chœur à la cathédrale de Parme. Il est auteur d'un traité de plain-chant intitulé : *Primi Tuoni, Introduzione nel canto fermo*, Parme, 1648. Il en a donné une deuxième édition en 1667, avec des augmentations.

**DIRUTA** (GIROLAMO), frère mineur conventuel, né à Pérouse, nou vers 1580, comme je l'ai dit dans la première édition de cette Biographie, mais plus de vingt ans auparavant ; car l'épître dédicatoire d'un livre important dont il est auteur est datée de Venise le 10 avril 1593. Il résulte d'un document authentique rapporté par Colleoni (1) que le P. Diruta était au couvent de Correggio en 1580 et qu'il y était l'ami du P. Baptiste Capuani (Voy. Capuani). En 1593 il était organiste de la cathédrale de Gubbio, dans l'État de l'Eglise. Il s'y trouvait encore en 1609, lorsque la deuxième partie du livre dont il vient d'être parlé fut publiée ; mais peu de temps après il fut nommé organiste de la cathédrale de Chioggia, ville de l'État vénitien. L'époque de sa mort est ignorée. Diruta nous apprend, à la fin de l'ouvrage dont la description sera donnée tout à l'heure, qu'ayant reçu dans sa jeunesse de mauvais principes de doigter, et en ayant acquis la conviction, il se rendit à Venise, et, après avoir entendu André Gabrieli et Claude Mèrulo sur l'orgne de l'église de Saint-Marc, il s'attacha à ce dernier et en reçut des leçons. Mèrulo dit aussi, dans l'avis au lecteur placé en tête du premier livre de ses *Canzoni à la francese intavolatura* (publié en 1598), que Diruta a été son élève, et que, par son talent, il faisait honneur à son maître. Voici ses paroles :

(1) Gli Scritti. di Correggio, p. XL.

*ed io infinitamente mi gloria, ch'egli (Diruta) sia stato mia creatura, perche in questa dottrina ha fatto a lui, et a me insieme, qual singolare honore, che da persona di molto ingegno si deve aspettare.* L'ouvrage qui recommande Diruta à la postérité a pour titre : *Il Transilvano, o dialogo sopra il vero modo di sonar organi e stromenti da penna, Parte I*; Venise, 1593, in-fol. Cet ouvrage est dédié à Sigismond Batori, prince de Transylvanie, célèbre par ses talents militaires et sa vie aventureuse. C'est à cause de cette circonstance que l'ouvrage est intitulé *Il Transilvano*. Outre la partie didactique, qui concerne le doigtier des instruments à clavier, on y trouve des toccates et des pièces d'orgue de Diruta, Claude Merulo, André Gabrieli, Luzzasco-Luzzaschi, Paul Quagliati, Joseph Guami, et d'autres compositeurs célèbres. La seconde partie du *Transilvano* a été publiée à Venise, en 1609, in-fol. Elle est divisée en quatre livres. Le premier est intitulé : *Sopra il vero modo di intavolare ciaschedun canto*. Le deuxième contient les règles du contrepoint, avec des exemples de Luzzaschi, de Gabriel Fattorini et d'Adrien Banchieri. On trouve dans le troisième l'exposition des tons de l'Église et les règles de la transposition. Le quatrième contient les règles du mélange des registres de l'orgue. Les deux parties ont paru chez Giacomo Vincenti. Une deuxième édition de la première partie a été publiée chez le même Vincenti, en 1612, in-fol., et la deuxième partie a été réimprimée chez le même éditeur en 1622.

**DIRUTA** (Acostino), moine de l'ordre de Saint-Augustin, né à Pérouse vers la fin du seizième siècle, était vraisemblablement de la même famille que le précédent. Il fut d'abord maître de chapelle à Asola, petite ville de la Lombardie, et s'y trouvait encore en 1622. Plus tard il se rendit à Rome au couvent de son ordre, dont il devint le maître de chapelle. En 1646 il était retourné dans sa ville natale, et remplissait dans le couvent de son ordre les fonctions de directeur du chœur. Oldoini dit que Diruta a publié environ vingt œuvres de ses compositions, dont la plus grande partie avait été imprimée à Rome, chez Grignani (*Voy. Oldoini : Athenæum Augustinum, in quo Perusinarum scripta publice exponuntur*, p. 33). Je ne connais de ces ouvrages que ceux dont voici les titres : 1° *Messe concertate a cinque voci*; Venise, 1622. — 2° *Litanie di Gloriosa Domina, a 4, 5 e 6 voci*; Rome, 1631. — 3° *Messe concertate a 5 voci, lib. 2*, op. 13; Roma, J.-B. Robletti, 1631. — 4° *Modulationes*

*vespertini cum Litanis B. V. M., 3 vocibus concin.*, op. 18; Roma, Gia. Fei, 1668. C'est une réimpression. — 5° *Poesie heroiche, a 1, 2, 3, 4 et 5 voci*; Roma, Grignani, 1641. — 6° *Secondo libro de Salmi che si cantano ne' vespri in tutto l'anno, concertati a 4 voci*, op. 21; Roma, Luigi Grignani, 1647.

**DISTLER** (JEAN-GEORGES), maître des concerts de la cour de Stuttgart, né dans un village du royaume de Wurtemberg, vers le milieu du dix-huitième siècle, s'est fait une réputation en Allemagne comme violoniste et comme compositeur. Pleyel, Neukomm et lui sont les seuls élèves que Haydn ait formés. En 1781 Distler se rendit à Stuttgart; il y obtint la place de premier violon à l'orchestre de la cour; neuf ans après il fut fait maître des concerts. Une maladie mélancolique le conduisit à Vienne, en 1796, pour y voir ses parents; il y mourut en 1798 des suites de cette hypocondrie. Les compositions de Distler ont été publiées de 1791 à 1804; elles consistent en : 1° Six quatuors pour le violon, op. 1; Augsbourg, 1791. La deuxième édition a paru dans la même ville en 1795. On a gravé aussi cet ouvrage à Amsterdam, 1791; à Bâle, 1791; à Londres, 1797; à Paris, 1797. — 2° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 2. — 3° Concerto pour le violon; Augsbourg, 1795. — 4° Six quintetti pour deux violons, deux altos et basse, en manuscrit; à Vienne, chez Traeg. — 5° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 4; Augsbourg, 1798.

**DITTERS DE DITTERSDORF** (CHARLES), compositeur et violoniste allemand, dont le nom de famille était simplement *Ditters*, naquit à Vienne en 1739. Dès l'âge de sept ans il montra un goût décidé pour la musique; ses parents lui firent cultiver cet art et lui donnèrent une éducation soignée. Il forma son talent pour le violon à l'école des plus habiles violonistes de l'Allemagne, et lui-même ne tarda pas à être complé au nombre des virtuoses sur cet instrument. Un solo qu'il joua dans une église excita l'admiration de tous les auditeurs et révéla son talent. Hubaczek, fameux corniste, qui était présent, prit Ditters en affection, et le recommanda si fortement au prince de Hildburghausen, auquel il était attaché, que le jeune artiste fut admis au nombre des pages de ce prince, quoiqu'il n'eût pas encore douze ans accomplis. Après avoir achevé son éducation musicale dans la petite cour de son bienfaiteur, il fut attaché à l'orchestre d'un théâtre de Vienne, se lia avec Métastase, et eut le bonheur de devenir l'ami de Gluck, qui l'emmena avec lui en Italie. Là, son jeu sur le violon fut admiré de

tous les artistes; lui-même rapporte qu'après avoir joué en public un concerto il reçut une lettre anonyme remplie d'éloges et accompagnée d'une montre fort riche. Il ne sut que longtemps après que ce présent lui venait du fameux Farinelli. De retour à Vienne Ditters mit à profit la bienveillance de Joseph Haydn et augmenta ses connaissances dans la composition. Lors du couronnement de l'empereur Joseph II, en 1785, Ditters suivit la cour à Francfort et s'y fit entendre avec succès. De là il passa au service de l'évêque de Gross-Wardein, en Hongrie. Il y écrivit quatre oratorios, *Isaac*, *David*, *Job* et *Ester*, qui furent exécutés à Vienne avec beaucoup de succès. Ce fut aussi vers le même temps qu'il commença à écrire pour le théâtre. En 1789 il quitta Gross-Wardein pour se rendre en Silésie, où il entra au service du prince-évêque de Breslau en qualité de maître de chapelle. Ce prélat aimait passionnément la musique, et il goûta si bien celle de son maître de chapelle qu'il voulut faire sa fortune. En 1770 il le fit nommer maître des forêts de la Silésie autrichienne, lui fit accorder des lettres de noblesse et la permission d'ajouter à son nom celui de *Dittersdorf*, qu'il porta toujours depuis lors. Le sort de cet artiste semblait assuré de la manière la plus heureuse; il était recherché à Vienne et surtout à Berlin, où on l'appelait souvent; mais le malheur qu'il eut de se brouiller avec l'évêque de Breslau, le succès de la musique de Mozart, qui changea la direction de l'art et fit paraître le style de Ditters vieux et mesquin, enfin les infirmités qui accablèrent celui-ci dans ses dernières années, tout cela, dia-je, empoisonna la fin de sa vie, et il aurait été réduit à la dernière misère sans les bienfaits du baron de Stillsfried, qui le prit dans son château en Bohême et le mit ainsi que sa famille à l'abri du besoin. Il y est mort le 1<sup>er</sup> octobre 1799, deux jours après avoir achevé de dicter à son fils l'*histoire de sa vie*, ouvrage intéressant par le ton d'originalité naïve qui y règne, et dans lequel les jeunes musiciens peuvent trouver des instructions utiles. Il renferme aussi des anecdotes curieuses et peu connues sur Lolli et d'autres grands maîtres. On a de Ditters les ouvrages suivants : 1° *Brief ueber die Grenzen des Komischen und Heroischen in der Musik* (Lettre sur les bornes du comique et de l'héroïque en musique), dans la *Gazette musicale* de Leipsick, première année, p. 138. — 2° *Brief ueber die Behandlung italienischer Texte bey der Composition und ueber andere Gegenstände* (Lettre sur l'expression des paroles italiennes dans la composition et sur d'autres

objets relatifs à la musique); *ibid.*, p. 201. — 3° *Carl von Dittersdorfs Lebensbeschreibung* (Histoire de la vie de Charles Dittersdorf), publiée par son fils, à Leipsick, 1801, 294 pages in-8°. — 4° *Isacco, figura del Redentore, oratorio*, composé à Gross-Wardein en 1767. — 5° *La liberatrice del Popolo Giudaico nella Persia, o sia l'Esther*, oratorio. Cet ouvrage, qu'on exécuta deux fois à Vienne, en 1785, au profit des veuves des musiciens, fut accueilli avec beaucoup d'applaudissements. — 6° *Job*, oratorio; Vienne, 1786. — 7° *Messe en ut*, avec orchestre, en manuscrit, chez Breitkopf. — 8° *Motets pour le jour de Saint-Népomucène*, en Mass., chez Reistab. — 9° *Amore in musica*; opéra-buffa, à Gross-Wardein, en 1767. — 10° *Lo Spaso burlato*, opéra buffa, à Johannisberg, en 1776. — 11° *Der Doktor und Apotheker* (le Médecin et l'Apothicaire), opéra en un acte, à Vienne, en 1786. Cet ouvrage fut accueilli avec tant de faveur, que l'empereur Joseph II, assistant à une de ses représentations, ne dédaigna pas de témoigner par ses applaudissements sa satisfaction, au moment où Ditters entra dans l'orchestre. A Londres cette pièce eut trente-six représentations de suite. Elle a été gravée en partition pour le piano à Vienne, à Berlin et à Mayence; on l'a aussi arrangée pour tous les instruments. — 12° *Betrug durch Aberglauben* (la Fourberie par superstition), opéra en un acte, à Vienne, en 1786. — 13° *Die Liebe im Narrenhausen* (l'Amour aux petites maisons), en un acte, à Vienne, en 1786. Cet ouvrage a été gravé à Mayence en 1790 et à Berlin en 1792. — 14° *Il Democrito corretto*, opéra bouffe, à Vienne, en 1786. — 15° *Hieronymus Knicker* (Jérôme Knicker), opérette, à Vienne, en 1787, gravé en partition pour le piano à Leipsick, en 1792. — 16° *La Contadina fedele*, opéra bouffe, à Johannisberg, en 1785. — 17° *Orpheus der zweyte* (le Nouvel Orphée), en un acte, à Vienne, 1787. — 18° *Das rote Kappchen* (le Chaperon rouge), à Vienne, en 1788, gravé à Leipsick en 1792. — 19° *Der Schiffspatron, oder neue Gutsherr* (le Patron de navire, ou le Nouveau Seigneur de village), à Vienne, en 1789; gravé en partition pour le piano, à Leipsick, en 1793. — 20° *Hokus Pokus*, en un acte, à Vienne, en 1790, et à Weimar, en 1792, avec des changements. — 21° *Das Gespenst mit der Trommel* (le Tambour nocturne), à Oels, en 1794. — 22° *Gott Mars, oder der eiserne Mann* (le Dieu Mars, ou l'homme insensé), en deux actes, à Oels, en 1795. — 23° *Der gefoppte Bräutigam*, *ibid.*, 1795. — 24° *Don Quichotte*, en italien, *ibid.*, 1795. — 25° *Die*



*Guelßen* (les Guelles), prologue, *ibid.*, 1795. — 26° *Der Schah von Schiras* (le Sultan de Schiras), *ibid.*, 1795. — 27° *Ugolino*, en deux actes, *ibid.*, 1796. — 28° *Die Lustigen Weiber von Windsor* (les Joyeuses Comères de Windsor), *ibid.*, 1796. — 29° *Der Schöne Herbsttag* (le Beau Jour d'automne), *ibid.*, 1796. — 30° *Der Ternengewinnst* (le Terne à la loterie), en un acte, *ibid.*, 1797. — 31° *Der Mädchenmarkt* (le Marché de filles), en un acte, *ibid.*, 1797. — 32° *Terno Secco*, opéra bouffe en deux actes, à Breslau, en 1797. — 33° L'opéra bouffe de Bretzner, en Mss., 1798. — 34° *Don Coribaldi, o sia l'usurpata Prepotenza*, en deux actes, 1798, en Mss. — 35° *Il Mercato delle Ragazze*, 1798, en Mss. Cet ouvrage paraît être une traduction du n° 31. — 36° *Il Tribunale di Giove*, en Mss. Ces quatre derniers ouvrages sont restés entre les mains de la famille de Ditters. — 37° Grande cantate latine, pour le jour de fête de l'évêque de Gross-Wardein, en 1765. — 38° *La Fille de Kola*, chant ossianique, avec piano; Lelpack, 1795. — 39° Grand concerto pour onze instruments concertants, avec orchestre, 1765. — 40° Quinze symphonies à grand orchestre, intitulées *les Métamorphoses d'Oride*; Vienne, 1785. — 41° Trente-cinq symphonies, en manuscrit, chez Traeg, à Vienne. — 42° Six nouvelles symphonies en manuscrit, dans les mains des héritiers. — 43° *Concertino a 2 ob. fag. e 2 cor. concert., 2 viol., 2 alt. e b.*, en Mss., chez Traeg, à Vienne. — 44° Douze concertos pour violon, *ibid.* — 45° Deux nocturnes pour deux cors et violoncelle obligé, *ibid.* — 46° Six quatuors pour violon; Vienne, Artaria. — 47° Douze divertissements pour deux violons et violoncelle, en Mss., chez Traeg. — 48° Duos pour violon et basse, *ibid.* — 49° Douze sonates à quatre mains pour le piano, 1796-1797, en Mss. — 50° Soixante-douze préludes pour le piano, dans tous les tons. — 51° Douze chansons et romances variées pour le piano. On a appelé Ditters *le Grétry* de l'Allemagne; cet éloge est exagéré. Si ses compositions sont plus pures d'harmonie que celles du musicien belge, elles leur sont bien inférieures sous le rapport de l'invention. L'opéra *le Docteur et l'Apothicaire* est son ouvrage le plus populaire.

**DITTMER** (MANTY, baron de), maître de chapelle du duc de Mecklenbourg-Strelitz, est né en Bavière, a eu pour maître Winter, et s'est fait son imitateur. On a de lui un petit opéra, *Die beide Galatensclaven* (les Deux Galériens), qui n'a rien de remarquable. Son meilleur ouvrage en ce genre est son opéra intitulé *Louis*

*de Bavière*; on a gravé l'ouverture pour piano. Sa musique religieuse se distingue par un style assez pur et par son caractère pieux; elle est restée jusqu'à ce jour en manuscrit. Parmi ses œuvres de musique instrumentale on remarque : 1° Fantaisie sérieuse pour le piano; Berlin. — 2° Fantaisie en forme de variations sur l'air de *Himmel : An Alexis*; *ibid.* — 3° *Adagio et allegro agitato* pour piano, violon et flûte; *ibid.* — 4° Six danses populaires de la Bavière pour piano, op. 2; *ibid.* — 5° Six valse de Rossini, op. 7; *ibid.*

**DIVISS** ou **DIWISCH** (PROCOPE), musicien, mécanicien et physicien, naquit le 1<sup>er</sup> août 1696 à Senftenberg, en Bohême. Après avoir fait ses études à Znaim, il entra en 1719 dans l'ordre des Prémontrés, à Bruck. Il y enseigna la théologie et la philosophie avec éclat, jusqu'en 1733; à cette époque la cure de Prenditz, près de Znaim, lui fut offerte, et il l'accepta. Ce fut dans cette retraite qu'il se livra avec ardeur à des recherches de physique et de mécanique, et qu'il imagina le paratonnerre, dont l'invention a été retrouvée depuis lors par Franklin, et une sorte d'*Orchestron*, grand instrument de musique, auquel il donna le nom de *Dents d'or*, par analogie avec le sien, qui signifie *Dents*, en bohémien. En 1741 Diwisch accepta l'emploi de supérieur de l'abbaye des Prémontrés de Bruck, et son administration fut si sage que, pendant la guerre de l'Autriche contre la Prusse, le monastère fut toujours respecté, même par les ennemis. Après que la tranquillité eut été rétablie dans la Moravie, il retourna dans sa cure et reprit ses travaux scientifiques. Il mit alors la dernière main à ses inventions du paratonnerre et du *Dents d'or*. En 1754 il plaça un paratonnerre près de sa maison; mais cette nouveauté lui fit courir quelque danger, car le peuple, ayant considéré cet appareil comme un instrument de sorcellerie et lui attribuant la sécheresse qui se fit sentir alors pendant deux ans, renversa cette machine, qui fut transportée à l'abbaye de Bruck. Les savants de l'Autriche ne se montrèrent pas beaucoup plus raisonnables que le peuple, car ils s'opposèrent à l'établissement des paratonnerres sur les édifices publics, qui avait été proposé à l'empereur par Diwisch. A l'égard du *Dents d'or*, il paraît qu'il lui donna la dernière perfection en 1762. Cet instrument se jouait, comme l'orgue, avec les mains et les pieds; il imitait, dit-on, tous les instruments à cordes et à vent, et l'on assure qu'il pouvait produire cent trente variétés de qualités de sons. Le prince Henri de Prusse en offrit une somme considérable; mais, lorsqu'il l'entendit, Diwisch le croyait susceptible de plus

de perfection : il ne consentit pas à le céder. En 1790 l'évêque de Bruck, Georges Lambeck, possédait le dernier instrument de ce genre exécuté par l'inventeur, et entretenait un musicien chargé spécialement de le jouer. On ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps. Diwisch est mort à Prendltz le 21 décembre 1765. On a de lui un ouvrage posthume en allemand, qui a pour titre : *Théorie de l'électricité et application de ses principes à la Chimie*; Tubingue, 1768, in-8°. Le portrait de ce savant a été gravé par Balzer, avec ce distique :

Noŋ laudate Jovem, gentes ! Quid vester Apollo?  
Iste magis Deus est fulminis atque solis.

**DIVITIS (ANTOINE)**, musicien français, naquit dans la seconde moitié du quinzième siècle, car il était un des chantres de la chapelle de Louis XII, qui mourut en 1515. J'ai dit, dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens* (t. III, p. 316), qu'il est permis de croire que le nom réel de ce musicien est *Le Riche*; une découverte faite aux archives de l'État, à Paris, a justifié ma conjecture, car (sous la lettre K. n° 322) on trouve un compte de dépenses de la cour du roi de France, où est cet article : « La somme de 310 livres 10 s. tournois pour le paiement de cent trois aulnes de drap noir, livré aux chantres de la chapelle du dict feu seigneur (Louis XII) qui s'ensuivent, savoir : Le maistre de la chapelle Conrard, Michel, Allard, Albi, Guill. Cousin, Claudin, Mouton, maistre Jehan Thierry, Le Vigoureux, Porchi, Carimont, Perroton de Mancourt, George T. Reverdi, Jacques Baudet, Maupin, Noël, Furlisieur, Noly, *maistre Antoine Le Riche*, maistre Pierre Monton, maistre Jacques Favieres et maistre Pierre de Fray, qui sont 23 personnes. » Il ne peut y avoir de doute sur l'identité d'*Antoine Divitis* et d'*Antoine Le Riche*, car le premier nom est celui de *Le Riche* latinisé et le prénom est le même. *Le Riche* était d'ailleurs compositeur comme *Divitis*, car on trouve deux chansons françaises à 5 voix sous son nom dans un recueil publié par Nicolas Duchemin, en 1551, sous ce titre : *Le Premier livre des plus excellentes chansons de divers auteurs*. On connaît sous le nom de *Divitis* les ouvrages suivants : 1° Le motet *Desolatorium Consolator*, à 4 voix, dans le premier livre des *Motetti de la Corona*, imprimé en 1514, par Petrucci de Fossombrone, in-4° obl. — 2° *Gloria, laus*, à 4 voix, dans le dixième livre de la collection d'anciens motets, imprimée à Paris, par Pierre Attaignant, 1530. — 3° Plusieurs motets à trois voix dans le recueil intitulé : *Trium Vocum Cantiones Centum*

*D. Georgio Forstero Selectore. Imprimebat Joannes Petreius, Norimbergæ, 1540*, petit in-4° obl. — 4° Un *Magnificat* dans le sixième livre publié par Attaignant, sous ce titre : *Liber sextus. XIII Quinque ultimorum tonorum Magnificat continens. Parhisisit, apud Pet. Attaignant, 1534*, petit in-4° obl. — 5° Plusieurs motets à quatre voix dans le dixième livre de la collection qui a pour titre : *Passiones Dominice (sic) in ramis Palmarum, Veneris sancte, nec non lectiones feriarum quinti, Sexti et Sabbati hebdomade Sancte*, etc.; ibid. 1534; petit in-4° obl. — 6° *Credo* à 6 voix, dans le ms. coté VI de la Bibliothèque royale de Munich. — 7° Gerber dit qu'il y a plusieurs morceaux de la composition de *Divitis* dans un recueil de chansons, en diverses langues, imprimé depuis 1530 jusqu'en 1540, sous le titre de *Sammlung Von Gesungen in verschiedenen Sprachen*, dont il y a un exemplaire à la bibliothèque de Zwickau; mais il n'indique ni le lieu de l'impression, ni le nom de l'imprimeur. — 8° On trouve un morceau bien fait, à cinq voix, de *Divitis*, sur le texte : *Ista est speciosa inter filias Hierusalem*, dans le recueil intitulé : *Bicinia Gallica, Latina, Germanica*, etc., publié par Georges Rhaw, à Wittenberg, 1545. — 9° Deux chansons françaises à 4 voix, de *Le Riche*, sont dans un recueil publié par Nicolas Duchemin, à Paris, en 1551, sous ce titre : *Le Premier livre des plus excellentes chansons de divers auteurs*. — 10° La messe à 4 voix intitulée *Gaude Barbara*, par *Divitis*, se trouve dans un manuscrit de la bibliothèque de Cambrai, coté n° 4. C'est la douzième du recueil, qui en contient quinze de divers auteurs. (Voy. *Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai*, par M. E. de Coussemaker, p. 31.)

**DIXON (WILLIAM)**, compositeur et organiste anglais, vécut à Londres depuis 1770 jusque vers 1800. Il a publié une collection de musique sacrée, choisie dans les œuvres des meilleurs maîtres anglais, sous ce titre : *Psalmody Christiana, or Collection of sacred Music, in four parts, designed for public worship, containing 200 plain psalm-tunes, 50 fugues, and a few pieces in the Hymn style, for the three great festivals, Christmas-Day, Easter Day and Whitsunday, with the bass-figured for the organ or harpsichord, etc.*; Londres, 1790. Cette collection est précédée d'un traité élémentaire du chant, intitulé : *An Essay and concise Introduction to singing, containing rules for singing at sight, formed by the author during many years study and prac-*

*lice in teaching.* On a aussi de Dixon un recueil de chansons anglaises, Londres, 1795, et un *Pocket companion or New Psalm Tunes, for the use of Choirs and congregational Singing* (sans date).

**DIZI** (FRANÇOIS-JOSEPH), né à Namur le 14 janvier 1784, est fils d'un professeur de musique qui, de Dinant-sur-la-Meuse, alla s'établir dans cette ville. Le jeune Dizi fit voir dès son enfance les plus heureuses dispositions pour la musique, et la sévérité de son père développa ses facultés par des études laborieuses. La harpe était l'instrument pour lequel il avait le plus de penchant; malheureusement il n'y avait pas de maître à Namur qui pût lui enseigner à en jouer. Les leçons de son père, qui était violoniste, furent les seules qu'il reçut, et ce fut en lui-même qu'il dut chercher les moyens d'acquiescer du talent. Il avait à peine atteint sa seizième année lorsqu'il conçut le projet de se rendre en Angleterre. Il voyageait alors en Hollande pour s'y faire entendre: il s'y embarqua. Arrivé dans un port où le vaisseau fut obligé de relâcher, il se promenait sur le pont du bâtiment; tout à coup il vit un matelot tomber à la mer, et, poussé par un mouvement d'humanité, il s'y précipita lui-même pour le sauver, oubliant qu'il ne savait pas nager. Il perdit bientôt connaissance, et, lorsqu'il revint à lui, il se trouva dans une maison sur le port, où on lui donnait des soins. Dès que ses habits furent séchés, il voulut retourner au vaisseau; mais ce bâtiment, dont il ne savait pas même le nom, avait continué sa route, parce qu'on ne s'était pas aperçu de l'accident de Dizi, qu'un ouvrier du port avait sauvé. La situation du jeune artiste était des plus pénibles, car sa harpe, et les malles qui contenaient ses habits, son linge, ses lettres de recommandation et son argent, étaient sur le vaisseau qui s'éloignait de lui. Sa bourse ne renfermait que quelques écus à peine suffisants pour le conduire à Londres, et il ne savait pas un mot d'anglais. Il se décida pourtant à sacrifier le peu qui lui restait pour arriver jusqu'à la capitale de l'Angleterre, dans l'espoir d'y retrouver le navire qui contenait toutes ses richesses et l'espoir de son avenir.

Arrivé à Londres, il ne put jamais découvrir ce bâtiment, n'ayant aucun renseignement qui pût l'aider dans ses recherches au milieu de l'immense quantité de vaisseaux qui stationnaient sur la Tamise; il se trouva donc dans cette grande ville sans ressources, et n'y connaissant personne. Après quelques semaines passées dans la situation la plus pénible, le hasard le conduisit près d'une maison où il entendit jouer de la harpe; il se décida à y entrer, exposa sa situation à ceux qui

l'habitaient, et demanda qu'on l'entendit sur son instrument. Cette maison était celle de Sébastien Érard, célèbre facteur de harpes et de pianos. Le chef de cette maison apprécia le talent du jeune Dizi, comprit qu'il avait de l'avenir, et l'aïda à se poser convenablement dans le monde en lui procurant des élèves. Clementi lui fut aussi utile par l'estime qu'il témoigna pour ses talents. Bientôt Dizi devint le harpiste le plus renommé de Londres, et pendant trente ans il jouit en Angleterre d'une brillante réputation comme virtuose et comme compositeur pour son instrument.

La nature l'avait doué de dispositions naturelles pour la mécanique et de beaucoup d'adresse. Il voulut appliquer ces facultés au perfectionnement de son instrument, et inventa, avec l'assistance d'un Polonais, une harpe à double action qu'il appela *Harpe perpendiculaire*, parce que les cordes, placées au centre de la console, étaient dans une position exactement verticale avec le centre de la table. L'élévation de ces cordes, à un demi-ton ou à un ton plus haut que l'accord naturel, se faisait par des bécules placées à l'intérieur de la console. La difficulté du placement des cordes et les dérangements fréquents du mécanisme ont déterminé plus tard Dizi à renoncer à ce système de construction pour se rapprocher de celui d'Erard, qu'il a seulement voulu simplifier en substituant aux mouvements particuliers de chaque note des mouvements généraux de communication d'octave en octave. Dizi est ainsi le premier qui ait imaginé de doubler les tables d'harmonie des harpes, pour leur donner plus de résistance aux vibrations des cordes. Enfin il a disposé les pédales de l'instrument dans un ordre plus régulier que celui qui est généralement adopté; mais cette innovation a eu peu de succès, parce qu'elle contrariait les habitudes des harpistes.

En 1830 Dizi a quitté Londres pour s'établir à Paris, où il a formé une association avec la maison Pleyel, pour l'établissement d'une fabrique de harpes; mais cette entreprise n'a point eu de succès. Depuis son arrivée en France Dizi avait été nommé professeur de harpe des princesses de la famille royale. Il est mort à Paris.

Les compositions de Dizi pour la harpe sont : 1° Une grande sonate, publiée à Londres. — 2° Air Saxon, de Cramer, varié; Paris, Janet. — 3° Danse du Châle, varié; ibid. — 4° Trois thèmes originaux variés; ibid. — 5° Douze exercices ou fantaisies pour la harpe à deux rangs de pédales, première et deuxième suite; Paris, Pleyel. — 6° Une grande quantité de romances françaises, d'airs anglais et italiens variés pour la

harpe; Londres, Paris, Erard, Pleyel et autres.

**DLABACZ** (JOSEPH-BENOÎT), virtuose sur le trombone, naquit à Poděbraditz le 2 juillet 1703. Après avoir fini ses études à Prague il voyagea, puis se fixa à Coblençe, où son talent remarquable le fit engager dans la chapelle de l'électeur. Il mourut en cette ville vers 1769. On ignore s'il a écrit pour son instrument.

**DLABACZ** (GODEFROI-JEAN), né vers 1760 à Böhmisch-Brod, en Bohême, entra dans l'ordre des Prémontrés à Prague, et devint directeur du chœur et bibliothécaire du chapitre de *Strahow*, dans la même ville. Il a donné l'*Essai d'un catalogue des meilleurs musiciens de la Bohême*, dans les septième et neuvième parties de la *Statistique de la Bohême*, qui a été publiée en 1788. Le troisième volume de la Société royale des Sciences de la Bohême (1798, in-4°, n° 2) renferme une dissertation sur l'état des arts dans ce pays, dont il est aussi l'auteur. On y trouve quelques détails curieux sur les orgues et sur plusieurs musiciens. L'ouvrage le plus important qu'il ait publié est le Dictionnaire historique des artistes de la Bohême, qui a paru sous ce titre : *Allgemeine-hist. Künstler-Lexikon für Böhmen*, 3 vol. in-4°, Prague, 1815-1818. On y trouve une multitude de notices intéressantes sur les musiciens de cette partie de l'Allemagne. Dlabacz est mort à Prague le 4 janvier 1820.

**DLUGORAI** (ALBERT), compositeur et luthiste distingué, né en Pologne, vécut vers la fin du seizième siècle. On trouve quelques-unes de ses pièces de luth dans le *Thesaurus Harmonicus* de Besard.

**DOBBERT** (CHRÉTIEN-FRÉDÉRIC). Voyez DOEBERT.

**DOBLER** (JOSEPH-ALOYS), un des meilleurs chanteurs du dix-neuvième siècle en Allemagne, est né le 17 novembre 1796 à Gebratzhofen, dans le royaume de Wurtemberg, où son père était maître d'école. Celui-ci lui donna les premières leçons de musique, de chant et de piano. A l'âge de dix ans Dobler fut admis comme enfant de chœur à l'église cathédrale de Constance. Il y fit ses études jusqu'en 1813; alors, pour se soustraire aux lois de la conscription, il se décida à aller faire un cours de théologie à l'université d'Erlangen. Là il eut occasion d'exercer sa belle voix de basse dans les concerts d'amateurs que le recteur Spägle avait institués. Encouragé par les succès qu'il obtint dans ces concerts, il résolut de ne point entrer au séminaire, et se rendit secrètement à Vienne, où il trouva un protecteur dans l'ambassadeur de Wurtemberg. Weigl ayant entendu la belle voix de

Dobler, l'encouragea à cultiver le chant, lui donna des conseils et lui procura un engagement au théâtre de la porte de Carinthie, avec deux mille florins d'appointements. Le jeune chanteur, âgé seulement de dix-neuf ans, se fit remarquer, et bientôt il fut engagé pour le théâtre de Linz, comme première basse. Il y débuta par le rôle d'Alcindor dans *Cendrillon*, et son succès fut complet. En 1820 il prit l'emploi de première basse au théâtre de Francfort-sur-le-Mein, resta dans cette ville jusqu'en 1825, et entreprit alors un grand voyage en Allemagne. Il chanta avec succès à Mayence, Stuttgart, Wiesbaden, Berlin, etc. Engagé pour l'Opéra-Allemand de Londres en 1833, il y chanta dans trente-deux représentations pendant la saison, et se lia d'amitié avec les célèbres chanteurs italiens Rubini, Tamburini, et Madame Malibran, qui devinrent ses modèles. De retour à Francfort à la fin de cette année, Dobler y resta jusqu'au 15 septembre 1834, époque où il entra au service de la cour de Wurtemberg, à Stuttgart. Cet artiste n'avait point étudié de méthode de chant proprement dite; ce qu'il savait dans cet art, il le devait à sa propre expérience, aux exemples qu'il avait recueillis des chanteurs habiles, et surtout à sa rare intelligence et au sentiment dramatique dont il était doué au plus haut degré. Sa voix était pure, égale, flexible, et d'une grande puissance. Dobler est mort à Stuttgart le 6 septembre 1841.

**DOBLOF-DIER** (Le baron CHARLES), amateur de musique à Vienne et compositeur de musique d'église au commencement du dix-neuvième siècle, a beaucoup écrit; mais ses ouvrages, restés en manuscrit, sont devenus la propriété du conseiller Georges Kieseewetter, qui les a légués à la bibliothèque impériale de Vienne avec toute sa collection de musique. Voici la liste de ses compositions religieuses : 1° Messe à 4 voix en contrepoint (ré mineur), écrite en 1820. — 2° *Te Deum* à 4 voix. — 3° Hymnes en allemand. — 4° *Inni sacri*, a 2 3 e 4 voci. — 5° *Invocavi Dom.*, à 4 voix. — 6° *Timeo Dom.*, à 4 voix. — 7° Trois grands chœurs à 4 parties. — 8° Messe à voix seule, avec orgue. — 9° Messe en contrepoint à 4 voix. — 10° *Das Gebeth des Herrn*, à 4 voix. — 11° *Pater noster*, à 4 voix, avec un *Amen* à 10 voix. — 12° *Ego sum resurrectio*, à 4 voix. — 13° Hymnodie chrétienne à voix seule, avec piano. — 14° Hymne pour le temps de Pâques, à voix seule et piano.

**DOBRZYNSKI** (JEAN-FÉLIX), pianiste et compositeur polonais, est né en 1807 à Romanow, dans la Wolhynie, où son père, violoniste distingué, dirigeait l'orchestre des concerts.

et de l'Opéra chez le comte Hissl. C'est sous sa direction que le jeune Dobrzynski étudia le piano et le violon. Ses progrès furent rapides dans tout ce qui concerne le mécanisme; mais ses facultés pour l'art ne se développèrent qu'après que sa famille se fut établie à Varsovie. Devenu alors élève d'Elser pour l'harmonie et le contrepoint, il ne tarda point à faire reconnaître que la nature l'avait doué d'un heureux instinct pour la composition de la musique instrumentale. Vers 1828, ses études musicales étant achevées, il commença à se livrer à l'enseignement du piano, se fit entendre dans les concerts et publia ses premières compositions. On a de lui beaucoup de mazourkes, de nocturnes et de morceaux de salon pour le piano, publiés à Varsovie, à Posen, à Berlin et à Leipsick, ainsi que de jolies mélodies pour voix seule et piano; mais il s'est rendu recommandable par des œuvres instrumentales d'un ordre plus élevé, parmi lesquelles on remarque : 1° Une symphonie en ut mineur, qui obtint en 1838 le deuxième prix dans le concours ouvert à Vienne pour ce genre de composition, et qui fut exécutée à Leipsick avec succès dans l'année suivante. — 2° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse. — 3° Deux quintettes pour 2 violons, alto et deux violoncelles, œuvres 38 et 40, publiés à Leipsick, chez Hoffmeister. Ces compositions sont d'un ordre très-distingué. — 4° Un sextuor (en ut majeur) pour 2 violons, alto, 2 violoncelles et contrebasse, op. 39; *ibid.* — 5° Trio pour piano, violon et violoncelle, dédié à Hummel, op. 17 (en la mineur); Leipsick, Breitkopf et Härtel. — 6° Sonate pour piano et violon. — 7° Nocturne pour piano et violoncelle, intitulé *les Larmes*. Dobrzynski s'est aussi essayé dans la musique dramatique par un opéra qui a pour titre *Monbar*, dont l'ouverture et quelques morceaux détachés ont été exécutés à Leipsick et à Dresde en 1845 et 1846; mais on n'y a pas remarqué l'originalité d'idées qui règne dans ses compositions instrumentales. Dans les mêmes années il donna des concerts à Berlin, à Leipsick et dans quelques autres villes du nord de l'Allemagne, et y produisit une vive impression par le mérite de quelques-unes de ses œuvres.

**DOBYHALL** (JOSUA), et non DOBYHERL, comme il est dit dans la première édition de cette Biographie, maître de musique du deuxième régiment d'artillerie en garnison à Vienne, est né le 13 juin 1779 à Krasowitz, en Bohême. Destiné à l'enseignement de la musique par son père, il étudia toutes les parties de cet art et apprit le chant, le piano, l'orgue, le violon et presque tous les instruments à vent, sous la direction de Nawratil, Doluzalek, Johans, et surtout d'un

organiste très-habile nommé Bubnik. Lorsqu'il eut atteint sa quinzième année, il fut envoyé à Enns, dans la Haute-Autriche, pour y apprendre, sous la direction du musicien de la ville, à jouer du cor, de la trompette et du trombone; puis il alla à Vienne faire un cours d'études littéraires. Admis dans cette ville au théâtre Léopold comme clarinetiste, il y resta pendant six ans. Pendant ce temps il apprit l'harmonie et la composition chez Heidenreich et Tayber. En 1808, Dobyhall fut nommé chef de la musique du prince Kourakin, ambassadeur de Russie à la cour de Vienne. Deux ans plus tard il entra au théâtre Hofburger, et peu de temps après il eut la direction de la chapelle du prince de Lobkowitz. Depuis lors il a été admis à l'orchestre du théâtre de la Cour comme seconde clarinette, et a été nommé maître de musique du deuxième régiment d'artillerie. Le talent de cet artiste pour la direction d'un orchestre d'instruments à vent et pour l'arrangement de la musique en harmonie militaire était très-remarquable. On a de lui plus de cent suites de morceaux extraits d'opéras italiens, allemands et français, arrangés avec beaucoup de goût et une rare intelligence. Dobyhall y a introduit une multitude de nouvelles combinaisons d'instruments, du plus grand effet. Lorsque Rossini alla à Vienne, il éprouva tant de plaisir, à l'exécution de quelques-unes de ses productions ainsi arrangées, qu'il désira avoir les partitions de ces morceaux, pour étudier le système et le mécanisme des combinaisons d'instruments à vent.

**DOCHE** (JOSUA-DAVID), né à Paris le 22 août 1766, entra comme enfant de chœur à la cathédrale de Meaux, à l'âge de huit ans, et y apprit la musique sous la direction de Guignot. Nommé maître de chapelle de la cathédrale de Constance, à dix-neuf ans, il y resta jusqu'à l'époque de la Révolution. Il entra alors à l'orchestre du théâtre du Vaudeville pour y jouer de l'alto, puis du violoncelle, et enfin de la contrebasse. Devenu chef d'orchestre du même théâtre, il composa, pour les pièces qu'on y représentait, une multitude d'airs qui se distinguent par un chant naturel et gracieux. Les plus connus sont ceux de *Fanchon la Vielleuse*, la romance de *Santeuil*, celle de *Gentil Bernard*, etc. Il en a publié le recueil, en 1822, sous le titre de *la Musette du Vaudeville*, grand in-8°. Doche a fait aussi la musique d'un opéra-comique intitulé *les Trois Derville*, qui fut refusé au théâtre Feydeau en 1818, et de plusieurs *opérettes* joués aux théâtres des Boulevards, entre autres *Point de bruit*, qui fut joué avec succès au théâtre de la Porte-Saint-Martin, en 1804. Il a fait entendre

à Paris plusieurs messes à grand orchestre. La dernière a été exécutée à Saint-Eustache, le 22 novembre 1809, jour de Sainte-Cécile. Retiré du Vaudeville en 1824, Doche est mort à Soissons au mois de juillet 1825.

**DOCHE** (ALEXANDRE-PIERRE-JOSEPH), fils du précédent, né à Paris en 1799, fit ses études musicales au Conservatoire de Paris, et succéda à son père dans la place de compositeur et de chef d'orchestre du Vaudeville. Plus tard il est entré au théâtre du Gymnase comme chef d'orchestre. Il a écrit pour les pièces de ce théâtre beaucoup de morceaux de musique, dont quelques-uns ont été publiés à Paris, chez Petit, Savarèse et Lemoine. Au mois de mai 1846 Doche a fait représenter à l'Opéra-Comique un ouvrage en un acte, intitulé *le Veuf du Malabar*, dont la musique était assez médiocre, et au mois de mars de l'année suivante il a donné au même théâtre *Alix*, petit acte qui n'a inspiré également au musicien que des idées communes, écrites avec négligence. Doche est mort à Saint-Petersbourg au mois d'août 1849.

**DODART** (DENIS), médecin, naquit à Paris en 1624. Après avoir été reçu docteur en 1660, il fut nommé, six ans après, professeur de pharmacie, et ensuite conseiller-médecin de Louis XIV. En 1673 l'Académie des Sciences l'admit au nombre de ses membres. Il fut chargé par ses confrères de rassembler les matériaux d'une histoire de la musique; mais il s'est borné à publier plusieurs Mémoires sur la formation de la voix et sur la détermination du son fixe. Ces Mémoires ont été insérés parmi ceux de l'Académie des Sciences. Dodart est mort à Paris le 5 novembre 1707. Les Mémoires publiés par lui sur les objets relatifs à la musique sont les suivants : 1° *Mémoire sur les causes de la voix de l'homme et de ses différents tons* (Mém. de l'Académie des Sciences, ann. 1700, p. 238-268). — 2° *Notes sur le Mémoire précédent* (Idem, p. 268-287). — 3° *Supplément au Mémoire sur la voix et sur les tons, première partie* (ann. 1706, p. 136). — 4° *De la différence des tons, de la parole et de la voix du chant, par rapport au récitatif, et, par occasion, des expressions de la musique antique et de la musique moderne* (Id., p. 388). — 5° *Supplément au Mémoire sur la voix et sur les tons, seconde partie* (ann. 1707, p. 66). Dodart cherche à établir dans ces Mémoires la similitude de l'organe vocal avec un instrument à vent, système adopté jusqu'en 1743, où Ferrein en proposa un autre, qui partagea les savants. On a aussi du même auteur : *Sur la détermination du son fixe* (Mém., ann. 1700, p. 131-140). Il y a quelques exemplai-

res du Mémoire de Dodart sur les causes de la voix de l'homme imprimés séparément avec les notes et les additions, lesquels portent la date de 1703, sans nom d'imprimeur. L'auteur les avait fait tirer pour ses amis; la Bibliothèque impériale, à Paris, en possède un qui vient du cabinet de Brossard.

**DODDRIDGE** (PHILIPPE), ecclésiastique anglais, naquit à Londres le 26 juin 1702. Il commença ses études à l'école de Saint-Albain, et les acheva au collège des ministres non conformistes, à Kibworth, dans le comté de Leicester. En 1722 il fut nommé prédicateur à Kibworth, ensuite à Market-Harborough, et enfin professeur au collège de Northampton en 1730. Sa santé, qui avait toujours été très-faible, s'étant entièrement dérangée, les médecins lui conseillèrent de changer de climat; il se rendit à Lisbonne; mais à peine y fut-il arrivé que son mal empira, et il mourut dans cette ville, le 26 octobre 1750.

Doddridge a donné dans les Transactions philosophiques, t. 44, p. 596, *Account of ones, who had no Ear to Music naturally, singing several tunes when in a delirium* (Notice sur un individu qui, n'ayant pas l'oreille musicale, chante plusieurs airs avec justesse, dans une accès de délire).

**DODWELL** (HENRI), philologue célèbre, naquit en 1641. Ayant perdu ses parents de bonne heure, il tomba dans l'indigence jusqu'à ce qu'un de ses oncles le recueillit et lui fournit les moyens de faire ses études, d'abord à Dublin, ensuite à Oxford. Ayant été nommé professeur d'histoire dans cette université en 1688, l'année même de la révolution anglaise, il ne tarda pas à perdre cette place, parce qu'il se refusa à prêter le serment d'*allégeance*. Après s'être engagé dans toutes les querelles religieuses de son temps et avoir écrit une immense quantité d'ouvrages de tout genre, il mourut le 7 juin 1711. Les travaux de ce savant homme sur les historiens et les géographes anciens, ainsi que sur les antiquités ecclésiastiques, n'étant point de l'objet de ce dictionnaire, je me contenterai de citer son livre intitulé *Treatise concerning the lawfulness of instrumental Music in holy offices, etc.* (Traité concernant l'admission de la musique instrumentale dans l'office divin); Londres, 1700, in-8°. C'est une seconde édition; j'ignore la date de la première. Ce traité est tout théologique. Dodwell y établit que la musique des instruments, particulièrement celle de l'orgue, ayant pour objet d'affecter la sensibilité, ne peut être admise dans l'office divin, où l'homme ne doit porter qu'un esprit dégagé de toute émotion sensuelle; et il déclare que les exemples de l'usage

des instruments dans le temple de Dieu, tirés de l'Ancien Testament, sont sans valeur, parce que les Juifs, comme les papistes, ne professent que de fausses religions. Une préface de 84 pages du ministre anglican John Newte, où la même doctrine est soutenue, précède l'ouvrage de Dodwell (Voy. NEWTE).

**DOEBBERT** (CHRÉTIEN-FRÉDÉRIC), habile flûtiste, naquit à Berlin, où il prit des leçons de hautbois et de flûte. Ayant acquis beaucoup de talent sur ces deux instruments, il passa au service du margrave Frédéric de Brandebourg Culmbach, auquel il donnait des leçons de flûte. A la mort de ce prince, en 1763, les virtuoses italiens, chanteurs et cantatrices, ayant été congédiés, Doebsbert passa avec les musiciens allemands au service du margrave d'Anspach et de Bayreuth; il y mourut en 1770. Il a publié à Nuremberg, en 1759, six solos pour la flûte, avec accompagnement de basse.

**DOEDERLIN** (JEAN-ALEXANDRE), né le 11 février 1675 à Biswang, dans le comté de Pappenheim, fut magister et recteur de l'école de Weissenfels en Nordgau, où il mourut le 23 octobre 1745. On a de lui un écrit intitulé : *Ars canendi veterum, et veterum cantores Weissenburgenses*, 2 feuilles in-fol. sans date. Cet ouvrage, qui paraît devoir être intéressant par son titre, est de la plus grande rareté.

**DOEHLE** (THÉODORE), pianiste et compositeur pour son instrument, naquit le 20 avril 1814 à Naples, où son père était chef de musique d'un régiment. Il était âgé de sept ans lorsqu'il reçut les premières leçons de piano. Ses dispositions pour la musique et l'instrument étaient si heureuses qu'après six mois d'études il avait dépassé en habileté sa sœur aînée, qui jouait du piano depuis plusieurs années. Lorsque Benedict arriva à Naples, il accepta Doeble comme élève. Celui-ci n'était âgé que de treize ans lorsque son maître le fit entendre au théâtre du Fondo, où il reçut des applaudissements. En 1829 Doeble suivit sa famille à Lucques, où le père était engagé au service du prince; mais il n'y resta que peu de temps, parce que sa famille alla bientôt après s'établir à Vienne, où le jeune pianiste fut mis sous la direction de Czerny, pendant qu'il faisait des études de composition chez Sechter. Parvenu à l'âge de dix-sept ans, Doeble obtint la position de virtuose de la musique particulière du duc de Lucques et eut l'honneur de l'accompagner dans quelques voyages. En 1836 il entreprit lui-même une grande tournée pour faire connaître son talent : il était alors âgé de vingt-deux ans. Il visita d'abord l'Allemagne, et les premières villes où il se fit

entendre furent Leipsick et Berlin; il y obtint de brillants succès. Au commencement de 1837 son service le rappela à la cour de Lucques, mais il fit dans la même année une excursion à Florence et à Bologne, où il donna des concerts. Vers la fin de 1838 il arriva à Paris. Thalberg y causait alors une vive sensation par les effets nouveaux qu'il faisait produire au piano et par la sonorité puissante qu'il tirait de l'instrument. Le talent de Doeble n'atteignait pas à cette hauteur; mais il se faisait remarquer par beaucoup de délicatesse dans le toucher, par l'élégance et la grâce. Il joua dans un des concerts de la société du Conservatoire et y obtint un brillant succès. C'est de cette époque que date sa réputation de virtuose. Au printemps de 1839 il se rendit à Londres, où ses manières gracieuses et polies préparèrent ses succès dans la haute société. Dans la même année il visita la Hollande, où l'enthousiasme pour son talent alla si loin que son buste fut inauguré solennellement à la Haye. De retour en Italie vers le mois d'août, il obtint de son prince un nouveau congé dans l'année suivante, pour retourner en Hollande, où il était appelé. Il donna alors des concerts à Amsterdam, à Rotterdam, à Utrecht; puis il se rendit en Belgique, et obtint à Bruxelles de brillants succès. Après un séjour d'environ deux ans à Lucques, Doeble repartit en Allemagne, et donna des concerts à Francfort, Leipsick, Berlin et Hambourg; puis il se rendit à Copenhague, dans l'hiver de 1843, et enfin en Russie, où il s'arrêta pendant près de deux ans. A Saint-Petersbourg il avait trouvé une protection très-active dans la princesse Tchermeleff; bientôt l'intérêt que prenait à lui cette dame devint un sentiment plus tendre, et elle prit la résolution de lui donner sa main; mais de grandes difficultés s'opposaient à cette union. La princesse mit à les surmonter l'énergie et la ténacité que donne la passion à une femme. Après bien des négociations délicates et de grands sacrifices, elle atteignit enfin son but, et Doeble devint son époux en 1846. Tous deux se fixèrent dès lors en Italie, et l'artiste se transforma en amateur. Une seule fois il se fit encore entendre dans un concert public à Florence; mais ce fut pour une œuvre de bienfaisance. Tout semblait lui présager une existence heureuse; mais bientôt sa santé se dérango. En vain il essaya de l'influence des changements de climat et des eaux les plus renommées; il ne fit plus que languir, et il mourut à Rome, le 21 février 1856, à l'âge de quarante-deux ans. Doeble a publié beaucoup de compositions pour le piano, dont plusieurs ont eu de la vogue et sont encore dans le répertoire des pianistes; on y re-

marque un concerto, œuvre 7; douze fantaisies sur des thèmes de divers opéras de Rossini, Meyerbeer, Donizetti, Bellini, Hérold, Halévy, etc.; dix nocturnes détachés; beaucoup de thèmes variés, des études, des caprices, des rondos, des pièces détachées de tout genre, des valse et des polkas. Comme pianiste Doehler manquait de puissance, et quelquefois de correction; mais il y avait beaucoup de charme dans son jeu.

**DOELZSCH** (JEAN-GOTTLIEB), constructeur d'orgues, né à Döbeln, en Saxe, vivait dans la première moitié du dix-huitième siècle. En 1729 il finit l'orgue de Grueneberg, composé de douze jeux. Il répara celui de l'église de Sainte-Catherine, à Rochlitz, en 1732.

**DOEMENY** (ALEXANDRE DE), pianiste et organiste à Pesth, est né en Hongrie vers 1801. Il s'est fait connaître par deux ouvrages, dont le premier est une instruction, en hongrois et en allemand, pour apprendre à jouer du piano, avec des exercices tirés des œuvres de Hændel, Clementi, Cramer, Steibelt, Kalkbrenner, etc.; Pesth, Charles Müller, 1828, in-fol. de 121 pages. L'autre a pour titre : *Korénkesakönyv melyet d'Helvétzi Váallattétét Tarkot Deos hasznokra négy Enakozora*, etc. (Livre choral à 4 parties pour l'orgue, à l'usage des congrégations de la confession helvétique, etc.); Pesth, 1830, in-4°. Fink a fait une analyse de ce livre choral dans la *Gazette générale de musique* de Leipzig (ann. 1831, n° 22, p. 349 — 354).

**DOERFFEL** (ALFRED), pianiste distingué, est né à Waldembourg, en Saxe, le 24 janvier 1821. Ses parents l'envoyèrent fort jeune à Leipzig, où il reçut des leçons de piano de Günther. À l'âge de treize ans il débuta dans les concerts de la société d'*Euterpe* et y fit sensation par son talent précoce. Pendant les années 1837, 38 et 39, il joua souvent dans ces concerts et y fit remarquer ses progrès. Postérieurement il s'est fixé dans cette ville comme professeur de piano. M. Doerffel a été pendant plusieurs années un des rédacteurs de la *Nouvelle Gazette de musique* de Leipzig. J'ignore s'il a publié quelques compositions pour son instrument.

**DOERING** (JEAN-FRÉDÉRIC-SAMUEL), né le 16 juillet 1766 à Gatterslédit, près de Querfurt, où son père était maître d'école. En 1776 il entra à l'école Saint-Thomas de Leipzig comme élève et comme sopraniste dans le chœur. Après y avoir fait ses études élémentaires, il suivit en 1783 les cours de l'université de Leipzig, comme étudiant en théologie; puis il se rendit à Dresde en 1791 et y remplit les fonctions de précepteur dans une famille pendant deux ans. En 1793 il obtint une place de *cantor* à Lucka, dans la Lusace infé-

rieure; deux ans après il alla occuper une position semblable à Görlitz. Il y resta jusqu'en 1814, époque où il accepta le cantorat à Altenbourg. Il mourut dans cette ville le 27 août 1840, à l'âge de 74 ans. Doering fut également distingué comme basse chantante et comme professeur. Il jouait bien du violon, du piano et de l'orgue. Il s'est fait connaître dans le monde musical par les publications suivantes : *Die 3 Rosen des Lebens, Gesellschaftsbild für 4 Singstimmen*, etc. (les Trois Roses de la vie, chansons de société à quatre voix); Görlitz, 1799. — 2° *Vollständiges Görlitzer Choral-Melodien-Buch in Buchstaben, Vierstimmig gesetzt* (Livre complet de mélodies chorales, pour la ville de Görlitz, arrangé à 4 voix); Görlitz, 1802. — 3° *Anweisung zum Singen. Erster Kursus* (Instruction pour le chant : premier cours); ibid., 1805, in-8° de 80 pages. — 4° *Etwas zur Berichtigung des Urtheils über die musikalischen Singchöre auf den gelehrten protestantischen Schulen Deutschlands* (Observations pour l'amélioration des jugements sur les chœurs musicaux des écoles supérieures protestantes de l'Allemagne); Görlitz, 1806, in-4° de 24 pages. — 5° Onze chœurs à 4 voix : 1<sup>re</sup> suite; Altenbourg, 1815. — 6° Livre choral complet, à l'usage de la ville d'Altenbourg; Altenbourg, 1817, in-4°. — 7° Vingt-quatre mélodies chorales à 4 voix; ibid., 1830.

**DOERING** (M.-L.-J.); on a sous ce nom une suite d'articles sur l'existence et la nature du rythme, qui ont été insérés dans la vingt-septième année de la *Gazette musicale* de Leipzig, p. 3-9, 17-26, 37-41. Ces morceaux ne sont point sans intérêt et se font remarquer par des vues neuves.

**DOERING** (Le docteur HENRI), littérateur allemand, né à Cassel, si je suis bien informé, s'est fait connaître avantageusement, dans ces derniers temps, par divers ouvrages, et par des morceaux détachés dans les revues littéraires, parmi lesquels on remarque un aperçu rapide de la vie de Mozart. Ce morceau a été traduit de l'allemand par M. C. Viel, sous le simple titre : *W.-A. Mozart*; Paris, A. Bohné, 1860, in-12 de 76 pages.

**DOERNER** (JEAN-GEORGES), organiste à Bitterfeld, en Prusse, vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait imprimer une *Épître au docteur Mitzler sur l'origine du son et des tons principaux* (en allemand); Bitterfeld, Mich. Hennig, 1743, 3 feuilles in-8°.

**DOISY-LINTANT** (CHARLES), guitariste et marchand de musique à Paris, est mort dans cette ville en 1807. Il a publié un grand nombre



de morceaux pour son instrument. Les plus connus sont : 1° Un concerto, avec accompagnement de deux violons, alto et basse. — 2° Dix trios pour guitare, violon et alto, op. 1 et 3. — 3° Trois trios pour trois guitares. — 4° Quarante-neuf deos pour deux guitares ou pour guitare et violon. — 5° Plusieurs sonates, rondos et solos. — 6° Principes généraux et raisonnés de la guitare ; Paris, Naderman, 1801. — 7° Petite Méthode pour le même instrument, avec des airs ; ibid.

**DOLE** (L'abbé F.-C.), né en Normandie vers 1810, a fait ses études au petit séminaire de Rœux. Devenu directeur du pensionnat de Vire et aumônier de l'Hôtel-Dieu de cette ville, il occupait encore cette position en 1848. Il est auteur d'un livre très-estimable qui a pour titre : *Essai théorique, pratique et historique sur le plain-chant* ; Paris, Lecoffre, 1847, 1 vol. in-8° de 264 pages.

**DOLES** (JEAN-FRÉDÉRIC), né à Steinbach, en Franconie, en 1715, commença ses études au gymnase de Schleusingen, et apprit la musique à l'école de Saint-Thomas de Leipsick. Son maître de composition fut Jean-Sébastien Bach. En 1744 il obtint la place de chantre à Freyberg, où il resta jusqu'en 1756, époque où il succéda à Harrer dans les fonctions de directeur de musique à l'église de Saint-Thomas de Leipsick. Il unissait le talent de bien enseigner à celui de bien écrire, et jouissait d'une grande considération parmi les musiciens de son temps. Il est mort le 8 février 1797. On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Anfangsgründe zum Singen* (Introduction à l'art du chant), manuscrit in-8° de 158 pages. — 2° *Neue Lieder von Fuchs* (Nouvelles Chansons de Fuchs) ; Leipsick, 1750. — 3° Le quarante-sixième psaume mis en musique ; ibid., 1758, in-fol. — 4° *Melodien zu Gellerts geistlichen Oden*, etc. (Mélodies pour les odes spirituelles de Gellert, à quatre voix, avec accompagnement de clavecin) ; ibid., 1762, in-fol. min. — 5° *Vierstimmiges Choralbuch, oder harmonische - Melodien Sammlung für Kirchen* (Livre choral à quatre voix, ou recueil de mélodies harmoniques pour l'église) ; ibid., 1785, in-4°. — 6° *Cantate sur le chant de Gellert : Ich Komme vor deins Angesicht*, etc., pour quatre voix et orchestre ; Leipsick, 1790, petit in-fol. Cet ouvrage, dont une partie est dans le style fugué, fait voir que Doles était un digne élève de J.-S. Bach. On y trouve une préface excellente sur l'art de traiter la musique d'église. — 7° *Singbare und leichte Choralvorspiele für Lehrer und Organisten*, etc. (Prémices chantants et choisis pour des cho-

raux à l'usage des professeurs et des organistes, etc.), première suite, Leipsick, 1795, in-fol. ; deuxième suite, ibid., 1795 ; troisième idem, ibid., 1796 ; quatrième idem, ibid., 1797. Cette collection présente des pièces d'un fort bon style. Doles a laissé en manuscrit : 1° *Passion*, d'après Saint-Marc. — 2° *Idem*, d'après Saint-Luc. — 3° *La Passion*, oratorio. — 4° *Les Psaumes* quatre-vingt-cinq et cent. — 5° *Salvete vos*. — 6° Un cantique : *Jesus meine Zuversicht*. — 7° *Magnificat*, en allemand. — 8° Deux Messes. — 9° *Kyrie cum Gloria*, en si mineur. — 10° Les 2°, 16°, 25°, 33°, 81° et 111° psaumes.

**DOLES** (JEAN-FRÉDÉRIC) fils du précédent, naquit à Freyberg le 26 mai 1746. Son premier maître fut le recteur Funcke, de Freyberg. Il apprit ensuite la musique et le chant sous la direction de son père. En 1764 il entra à l'université de Leipsick et ensuite à l'académie d'Erlangen pour se livrer à l'étude de la jurisprudence. Il prit ses degrés de docteur en droit en 1776 et fut nommé subeistut dans la Faculté de droit. Il est mort à Leipsick le 16 avril 1796. Doles est compté parmi les amateurs de musique les plus distingués. Il a publié en 1775 six solos pour le piano, à Leipsick, chez Breitkopf. On connaît aussi en manuscrit un concerto pour le même instrument, qui a eu beaucoup de succès en Allemagne.

**DOLEZALEK** (JEAN-EMMANUEL), excellent pianiste, né à Chotiebarz, en Bohême, vers 1786, vécut à Vienne en 1815 et dans les années suivantes. En 1814 il s'était fait admirer à Prague par son habileté comme exécutant et par l'originalité de ses chansons bohémienes, publiées en 1812 sous le titre de *Ciziske Pjesn ekudbu vvedené*, etc. Parmi les autres compositions de Dolezalek on remarque : 1° Douze écosaises pour deux violons, deux clarinettes, deux cors, flûte, deux bassons et basse ; Vienne, Artaria. — 2° Neuf variations sur un thème de *Sergines*, pour le piano ; ibid. — 3° Variations sur un thème du ballet *Der Fassebinder* ; ibid. — 4° Plusieurs recueils d'allemandes, écosaises et valse pour le piano ; Vienne, Mechetti et Artaria. — 5° Deux marches russes pour le piano ; Vienne, Artaria.

**DOMART** ou **DOMARTO**, musicien français, né vraisemblablement en Picardie, vécut dans la première moitié du quinzième siècle. Son nom figure parmi ceux des contrapuntistes les plus célèbres de son temps. Tinctoris le cite en plusieurs endroits de ses ouvrages, notamment dans son *Proportionale*, où il critique quelques erreurs de proportions dans la messe *Spiritus almus* de Domart. Dans les archives de la cha-

pelle pontificale il y a un recueil de messes manuscrites, des maîtres les plus anciens (coté 14, in-fol.), parmi lesquelles on en trouve de ce musicien. Une chanson française à trois voix de ce même compositeur a été recueillie par M. Stéphen Morelot dans les manuscrits de la bibliothèque du Vatican.

**DOMENJOU** (JEAN-BAPTISTE), avocat au parlement de Paris, présenta à l'Académie royale des Sciences, en 1757, un violon dont les cordes étaient tendues par des vis au lieu de chevilles, et dont la tête mobile permettait d'élever ou d'abaisser à la fois les quatre cordes de l'instrument. L'Académie jugea que la mécanique employée par Domenjou pour hausser et baisser le ton de l'instrument n'était pas susceptible d'une grande précision, par l'impossibilité de connaître exactement les proportions de grosseur des cordes et les diverses circonstances qui exercent de l'influence sur leur tension réciproque; mais elle approuva la substitution des vis aux chevilles, par lesquelles il est difficile de bien régler l'accord et d'empêcher le relâchement accidentel. Satisfait de ce rapport, Domenjou fit imprimer la description de son double mécanisme sous ce titre : *De la préférence des vis aux chevilles pour les instruments de musique; et un essai sur la manière de changer l'A-mi-la, en tendant ou détendant toutes les cordes à la fois, sans détruire l'harmonie; ce qui donne lieu à des manches d'une forme nouvelle, beaucoup plus commodes que les anciens*; Paris, 1757, in-12 de 22 pages, avec une planche.

**DOMINGOS DE S. JOSÉ-VERELLA** (Le Père), moine bénédictin portugais, au couvent de Porto, vivait au commencement du dix-neuvième siècle. Il est auteur d'un ouvrage qui a pour titre : *Compendio de Musica, theorica et pratica, que contem breve instrucção para ler musica; Leções de acompanhamento em organo, grava* (clavecin), *guitarra*, etc.; Porto, 1806, 1 vol. petit in-4°.

**DOMINICO** (JEAN), musicien italien qui vivait vers le milieu du seizième siècle, a fait imprimer : *Cantiones sacre quinque vocum*; Venise, 1566.

**DOMNICH** (HENRI), fils d'un musicien de l'électeur de Bavière, naquit à Würzburg vers 1760. Dès son enfance il cultiva la musique et s'adonna particulièrement à l'étude du cor, sur lequel il fit de si rapides progrès, qu'à l'âge de douze ans il fut admis à la chapelle électorale. De là il passa à Mayence, au service du comte de Oels, grand amateur de musique. Enfin il vint à Paris, où il fut assez heureux pour recevoir des leçons de Punte. A la formation du

Conservatoire de musique, Domnich fut compris au nombre des professeurs, et il se montra digne de cette distinction par les excellents élèves qu'il forma, et dont il a peuplé les orchestres de Paris et de la France. On lui doit la *Méthode de premier et de second cor, à l'usage du Conservatoire* (Paris, 1805, in-fol.), qui fut longtemps la meilleure qu'on eût en France, et qui n'a été remplacée avantageusement que par celle de Dauprat. Il a aussi publié : 1° Trois concertos pour le cor, avec accompagnement d'orchestre; Paris, Ozl. — 2° Symphonie concertante pour deux cors; ibid. — 3° Deux recueils de romances, avec accompagnement de piano, op. 4 et 5. Quelques-unes de ces romances sont charmantes et ont eu un succès de vogue. Domnich a eu deux frères, Jacques et Arnold, tous deux virtuoses sur le cor. Le premier, qui était son aîné, est passé en Amérique et vivait à Philadelphie en 1806; le second, plus jeune que lui, était, en 1805, au service du duc de Saxe-Meiningen.

**DOMONATUS** (JEAN-HENRI-SAMUEL), organiste de l'église principale à Jéna, naquit en cette ville le 3 avril 1758. Fils d'un fabricant de soieries qui aimait beaucoup la musique, il reçut des leçons de clavecin et d'orgue dès ses premières années. A l'âge de treize ans il fut envoyé au gymnase (collège) de Weimar; le maître de chapelle Wolf, de cette ville, se chargea de le diriger dans la suite de ses études musicales. Plus tard il alla suivre les cours de l'université de Jéna et y fit des études de droit; mais, fidèle à la musique, il brilla dans les concerts comme claveciniste et se fit remarquer par son talent sur l'orgue. Ses études terminées, il entra comme secrétaire chez le comte de Solms, dont les propriétés étaient situées en Silésie. Après y être resté trois ans, il obtint du comte une pension de 50 écus pour le reste de ses jours, et retourna à Jéna, où il accepta la place de directeur de musique de l'Académie, en 1786. Neuf ans après il fut nommé premier organiste de l'église principale; mais ses emplois étaient si mal payés, que le pauvre artiste passa la plus grande partie de sa vie dans un état voisin de la misère. Cependant son mérite le plaçait au rang des musiciens les plus distingués de la Thuringe. Il avait composé des cantates d'église et des pièces d'orgue d'un très-bon style, lesquelles sont restées en manuscrit. Vers la fin de sa vie la goutte avait paralysé en partie ses doigts; cependant il jouait encore de l'orgue à l'âge de quatre-vingt-un ans, et l'on pouvait juger qu'il avait dû posséder autrefois un talent remarquable. Ce pauvre homme a cessé de vivre en 1841.

**DONATI** (IGNACE), compositeur, né à Ca-

salle Maggiore, près de Crémone, vers la fin du seizième siècle, fut d'abord, en 1619, maître de chapelle de l'académie du Saint-Esprit à Ferrare. En 1624 il passa en la même qualité dans le lieu de sa naissance, et enfin, en 1633, il fut appelé à la cathédrale de Milan. Ceux de ses ouvrages dont les titres sont connus sont : 1° *Sacri Conventus a 1, 2, 3, 4 e 5 vocum*; Venise, Alexandre Vincenti, 1612, in-4°. — 2° *Le Falsalage, madrigali a 3, 4 e 5 voci*; ibid., 1615, in-4°. — 3° *Concerti ecclesiastici a 2, 3, 4 e 5 voci*, opera 2; ibid., 1617, in-4°. Il y a une deuxième édition de cet œuvre publiée chez le même, en 1626. 4° *Messe a 4, 5 e 6 voci pie e concertati; terza impressione*; ibid., 1626, in-4°. Ces messes avaient été déjà réimprimées avec le deuxième livre des messes, sous ce titre : *Libri I e II della messe a 4, 5 e 6 voci*; ibid., 1618, in-4°. — 5° *Concerti ecclesiastici a 2, 3, 4 e 5 voci*, op. 4; ibid., 1619, in-4°. Il y a une deuxième édition de ces motets, imprimée chez le même éditeur, en 1626, in-4°, et une troisième datée de Venise, chez le même, en 1630. — 6° *Motetti a 5 voci concertati, con due Litanie della B. V. e nel fine alcuni canoni da cantarsi in 24 modi; terza impressione*; ibid., 1626. Je ne connais pas les dates des deux premières éditions. — 7° *Motetti concertati a 5 e 6 voci, con Dialoghi, Salmi e Litanie della B. V.*, op. 6; ibid., 1627, in-4°. — 8° *Motetti a voce sola col basso per l'organo*; ibid., 1628. — 9° *Salmi Boscarecci a sei*, op. 9; ibid., 1629.

Il y a eu un autre musicien plus ancien, du nom de *Donati* (*Giuseppe-Maria*), qui a publié à Venise, en 1585, des *Madrigali a cinque voci*.

**DONATO** (BALTHASAR), ou **DONATI**, maître de chapelle de Saint-Marc de Venise, vivait dans la seconde moitié du seizième siècle. Il fut d'abord simple chantre de cette chapelle célèbre; son habileté, sa grande expérience dans l'art du chant et son mérite comme compositeur lui procurèrent l'honneur d'être mis, en 1562, à la tête de la *petite chapelle*, qui venait d'être instituée par les procureurs de Saint-Marc pour suppléer la grande chapelle, pendant les dernières années de la vieillesse d'Adrien Willaert, et pour former des chanteurs destinés à cette même grande chapelle. Willaert étant mort presque subitement, le 7 décembre 1562, la petite chapelle fut maintenue sous la direction de Donato pendant que Cyprien Bore, successeur de Willaert, fut le maître qui dirigea la grande; mais, le célèbre musicien belge ayant abandonné cette position au mois de décembre 1564,

Zarlino (*Voy. ce nom*) fut appelé à le remplacer, le 5 juillet 1565. Celui-ci demanda la suppression de la petite chapelle, qui n'avait plus de raison d'être, et Donato fut obligé de rentrer dans la position de simple chantre. Il paraît qu'il en eut un vif chagrin qui se traduisit un jour par des paroles insultantes contre Zarlino. Enfin, après une pénible attente de vingt-cinq années, Donato, grand artiste et homme de génie, fut appelé à succéder à Zarlino dans la place de premier maître de chapelle. Sa nomination eut du 9 mars 1590, suivant les registres de la chapelle. Il mourut au mois de juin 1603. On connaît de lui les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Il primo libro di canzonelle villanesche alla Napoletana, a quattro voci*; Venise, Gardane, 1555, in-4°. Il y a une autre édition antérieure du même ouvrage, laquelle n'est pas la première, et qui a pour titre : *Canzon villanesche alla Napoletana, a quattro voci, insieme con alcuni madrigali novamente ristampati, aggiuntivi ancora alcune villote di Perizone a quattro, con la canzon della Gallina*; libro 1°; Venetia, apud Hieronymum Scotum, 1551, in-4° obl. — 2° *Madrigali a 4 voci*, libro 1° e 2°; Venise, Ant. Gardane, 1568, in-4°. C'est une réimpression. — 3° *Madrigali a cinque voci, libro quarto*; ibid., 1567, in-4°. Je ne connais pas les dates des trois premiers livres. — 4° *Madrigali a cinque e sei voci, con tre dialoghi a 7*; libro 1°; ibid., 1560, in-4° obl. — 5° *Madrigali a cinque, a sei, a sette e otto voci, libro secondo*; Venise, Jérôme Scotto, 1559, in-4° obl. — 6° *Il primo libro de' Motetti, a 5, 6 e 8 voci*; Venise, 1599, in-4°. C'est une réimpression. On trouve quelques madrigaux à 4 voix de Donato dans la collection intitulée : *Eletta di tutta la Musica intitulata Corona di diversi, data in luce da Zuan Giacomo di Borzi*; libro, 1°; Venezia, alla insegna del Cagnuolo, 1569, in-fol. La plupart de ces ouvrages brillent par l'originalité; les villanelles sont particulièrement remarquables par les formes du rythme.

**DONE** (JOSUÉ), professeur de musique et accordeur de pianos à Londres, est auteur d'un livre qui a pour titre : *The Tunner companion, being a treatise of the construction of piano forte, with rules for regulating and tuning them* (Manuel de l'accordeur, ou traité de la construction des pianos-fortes, avec des préceptes pour les régler et les accorder); Londres, 1827, in-4° de trente-trois pages. Cette édition est la deuxième; la première avait paru sans date (1816), à Londres. L'accord du piano n'occupe que deux pages dans l'ouvrage de Done;

tout le reste concerne les diverses parties dont se composent les pianos de différentes formes, les dérangements qu'elles éprouvent, et les réparations qu'y doivent faire les accordeurs expérimentés.

On a aussi sous le même nom un traité de la prononciation de l'italien, à l'usage des chanteurs anglais, sous ce titre : *Rules for Italian Pronunciation, particularly useful to singers and to musicians in general*; Londres un vol. in-12. Je crois que l'auteur de cet ouvrage était le frère aîné de celui qui est l'objet de cet article.

**DONFRID (JEAN)**, directeur de musique à l'église Saint-Martin de Rothenbourg sur le Neckar, et recteur de l'école de la même ville, naquit vers la fin du seizième siècle. On lui doit la publication de trois collections de motets et de messes de divers auteurs, des seizième et dix-septième siècles. Elles sont intitulées : 1° *Promptuarium musicum; welches Concentus ecclesiast. von verschiedenen Komponisten, für 2, 3 und 4 Stimmen enthalten*, première partie; Strasbourg, 1622; deuxième partie, *ibid.*, 1623; troisième, *idem, ibid.*, 1627. Ces trois parties contiennent six cent quatre-vingt-treize motets. — 2° *Viridarium Musico-Marianum, enthalten mehr als 200 Concentus ecclesiast. für 3 und 4 Stimmen von verschiedenen Komponisten*, op. 4; Strasbourg, 1627, in-4°. — 3° *Corolla musica*, contenant trente-sept messes à deux, trois, quatre et cinq voix, op. 5; Strasbourg, 1628. On a aussi de Donfrid un recueil de pièces d'orgue sous ce titre : *Der Tabulatur für Orgel*, première et deuxième parties; Hambourg, 1623. On y trouve des variations et des fugues sur le chant des psaumes et des cantiques; ces pièces sont d'un bon style.

**DONI (ANTOINE-FRANÇOIS)**, prêtre et littérateur, naquit à Florence vers 1503. Il entra fort jeune dans l'ordre des *Frères Servites*; mais il fut sécularisé dans la suite et resta simple prêtre. Fort pauvre, et contraint souvent de vivre du seul produit de ses messes, il fut occupé sans cesse du soin d'améliorer sa fortune, mais ne put jamais y parvenir. Son humeur inconstante le portait à changer de lieu à chaque instant; c'est ainsi qu'il vit en peu de temps Gênes, Alexandrie, Pavie, Milan, Plaisance, Rome et Venise. Il eut pour amis les hommes les plus célèbres de son temps, tels que l'Arétin et le Dominichi; mais il finit par se brouiller avec eux, et mourut ignoré au village de Monselice, près de Padoue, au mois de septembre 1574. Parmi les nombreux ouvrages qu'il a publiés

l'on remarque : *Dialogos tres: unum de fortuna et infelicitate Cesaris; alterum de Delinatione (vulgo diegno); tertium de Musica*; Florence, 1534, in-8°. Les sujets de ces dialogues, plus développés et traduits en Italien, ont paru à Gênes en 1541. Le dialogue sur la musique, séparé des autres, a été publié sous ce titre : *Dialogo della Musica*, Venise, 1544. Dans sa *Libreria*, 1550, 1551 et 1560, in-12, Doni indique un assez grand nombre d'ouvrages relatifs à la musique qui sont devenus rares; mais la Bibliothèque italienne de Fontanini, avec les notes d'Apostolo Zeno, a rendu le catalogue de Doni à peu près inutile.

**DONI (JEAN-BAPTISTE)**, noble Florentin, naquit en 1593. Après avoir fait ses études à Bologne, il alla les terminer à Rome sous les Jésuites. Ses progrès dans la langue grecque, la rhétorique, la poétique et la philosophie furent très-rapides. Son père, qui le destinait au barreau, l'envoya à Bourges, en 1613, pour y étudier le droit dans l'école célèbre de Cujas : il y passa cinq ans. De retour en Italie en 1618, Doni reçut le bonnet de docteur dans l'université de Pise, et se livra ensuite à l'étude des langues orientales, des sciences naturelles et de toutes les parties de la philologie. Son père le pressait d'embrasser l'état auquel il l'avait destiné, mais le cardinal Octave Corsini, qui venait d'être nommé légat en France, lui proposa de l'accompagner à Paris, ce qu'il accepta avec joie. Il y passa plus d'un an, occupé sans cesse à étendre la sphère de ses connaissances par la fréquentation des bibliothèques et des savants. Ce fut à cette époque qu'il se lia d'une étroite amitié avec le P. Mersenne. La mort d'un frère et des affaires de famille l'ayant ramené à Florence en 1622, il fut appelé l'année suivante à Rome par le cardinal Barberini, neveu du pape Urbain VIII. Ce cardinal avait un goût passionné pour la musique; Doni, qui avait fait une étude approfondie de cet art, et surtout de ce qui concernait la musique des anciens, écrivit sur cette matière plusieurs dissertations, dans le dessein de se rendre agréable à son nouveau protecteur. Il en reçut la récompense par sa nomination à la place de secrétaire du sacré collège. Peu de temps après, le cardinal, étant venu en France avec le titre de légat, y amena plusieurs savants, parmi lesquels était Doni, qui revint avec plaisir les amis qu'il avait laissés dans ce pays. De là il suivit le cardinal en Espagne et revint ensuite à Rome. Ce fut alors qu'il imagina un instrument à cordes, qu'il appela *Lyra Barberina* ἀπὸ τοῦ βαρβάρου, et qu'il dédia à Urbain VIII. Cet instrument était composé d'un corps sonore

mobile, posé verticalement sur un socle, et sur lequel des cordes tendues dans divers systèmes permettaient de passer à volonté, et subitement, de l'un des modes grecs dans un autre. Il écrivit, à propos de cette invention, une dissertation intitulée *Commentarii de Lyra Barberina*, où il examine tout ce qui concerne les divers instruments à cordes des anciens : c'est ce qu'on a de plus savant sur cette matière. Cette dissertation ne fut imprimée que plus d'un siècle après sa mort. La perte de deux frères qui lui restaient, et le besoin de soigner ses affaires domestiques, l'obligèrent à retourner à Florence en 1640; il s'y maria l'année suivante, et accepta une chaire publique d'éloquence que lui offrait Ferdinand II de Médicis. Ses devoirs de professeur ne l'empêchèrent point de continuer ses recherches sur la musique des anciens, et particulièrement sur l'union de cet art avec la déclamation théâtrale. Ayant été nommé académicien de Florence et de la Crusca, il ne jouit pas longtemps de ces honneurs, car il mourut en 1647, âgé de cinquante-trois ans.

Les ouvrages de Doni, relatifs à la musique, qui ont été publiés de son vivant, sont les suivants : 1° *Compendio del trattato dei generi e modi della musica, con un discorso sopra la perfezione de' concerti, e un saggio a due voci di mutazione di genere e di tuono, in tre maniere d'inviolatura*; Rome, 1635, in-4°. On voit, dans la dédicace au cardinal Barberini, que cet abrégé est celui d'un traité considérable, en cinq livres, que l'auteur avait écrit, mais qu'il n'a pas publié. — 2° *Annotazioni sopra il compendio de' generi de' modi della musica, etc., con due trattati, l'uno sopra i tuoni e modi veri, l'altro sopra i tuoni o Armonie degli antichi : e sette discorsi sopra le materie più principali della musica, e concernenti alcuni stromenti nuovi praticati dall'autore*; Rome, 1640, in-4°. — 3° *De Præstantia musicæ veteris libri tres, totidem dialogis comprehensi, in quibus vetus et recens musica cum singulis earum partibus accurate inter se conferuntur*; Florence, 1647, in-4°. Dans cet ouvrage, traité sous la forme du dialogue, Doni a répandu une érudition immense; mais il se trompe souvent sur le fond des choses. Il s'y prononce en faveur de la musique des anciens contre la moderne, et oppose, comme preuve de son opinion, l'anathème lancé par le concile de Trente sur la musique du seizième siècle, aux éloges donnés par tous les écrivains de l'antiquité à celle de leur temps; mais cette question, de peu d'intérêt, demeurera à jamais insoluble par le dénuement où nous sommes de

monuments de cette musique antique; et, les eussions-nous en notre pouvoir, nous n'en serions guère plus avancés, n'étant point placés dans des circonstances favorables pour en juger.

— 4° *Deux traités de musique : 1° Nouvelle introduction de musique, qui montre la réformation du système ou échelle musicale, selon la méthode ancienne et meilleure; la facilité d'apprendre toute sorte de chants par le retranchement de deux syllabes et la ; une nouvelle manière, et plus aisée, de tablature harmonique; et un nouveau règlement des avant-exercices de la musique; 2° Abrégé de la matière des tons, qui montre en peu de mots tout ce que l'auteur a traité plus amplement, en plusieurs discours italiens, touchant les tons et les harmonies des anciens, par lui heureusement renouvelées et remises en usage. Ces deux traités sont indiqués par Gori, dans son catalogue des œuvres de Doni, comme étant imprimés; si cela est, ils ont dû l'être à Paris, vers 1639, car l'auteur dit, dans ses *Annotazioni sopra il Compendio, etc.*, qu'il en avait envoyé les manuscrits à l'impression dans cette ville. Toutefois, je présume qu'ils n'ont point vu le jour, car mes recherches, pour en découvrir des exemplaires dans les catalogues de bibliothèques et chez les bibliographes, ont été infructueuses, et je suis confirmé dans ma conjecture par une lettre de L.-Giac. Bucciardi, datée de 1641, et rapportée par Bandini (*de Vita et Scriptis Doni, part. II*, p. 149, *Epist.* 94), où il dit : *De' suoi trattati francesi non ho avuta fino adesso avviso veruno*. Mattheson semble cependant les avoir eus en sa possession, car il donne une petite notice de leur contenu dans sa *Critica musica*, part. VI, p. 102; mais peut-être n'en avait-il que des copies manuscrites. Quoi qu'il en soit, ces ouvrages paraissent être perdus, lorsque le hasard m'en a fait découvrir les manuscrits autographes parmi ceux de la Bibliothèque impériale (n° 1689, fonds de l'abbaye Saint-Germain des Prés), dans une liasse de vieux écrits relatifs à des matières théologiques.*

Ces manuscrits, qui forment un cahier de cent quarante-deux pages in-8°, sont d'une belle écriture italienne, et sont chargés de corrections de plusieurs mains; celles-ci sont généralement relatives au style et à des expressions impropres qui ont veilli. On trouve en tête du premier ouvrage deux lettres de Doni, datées du 12 mai 1640; l'une est adressée à l'évêque de Riez, qu'il nomme son parent, et à qui il rappelle qu'ils ont fait ensemble leurs études à Bourges : cette lettre est une dédicace; l'autre,

qui est adressée à *Messieurs les musiciens de France*, contient l'éloge des écrivains et des compositeurs français qui se sont distingués dans la musique, et parmi eux il place Aurélien de Reims, Jean de Muris (qu'il appelle de *Moiris*), Jacques Le Febvre (d'Étapes), Pierre Maillart, Josquin de Prés, Jean Mouton, Nicolas Gombert, qu'il appelle *Crombert*, Goudimel, Claude Le Jeune, Du Caurroy et Guesdron. Il y place son livre sous la protection des musiciens français, et leur adresse des observations sur la nécessité d'adopter la réformation des tons modernes qu'il propose.

Le premier traité (*Nouvelle Introduction de musique, qui montre la réformation du système ou eschelle musicale*, etc.) est complet; il contient quatre-vingt-quinze pages. Doni y critique avec sévérité l'hexacorde de Gui d'Arezzo (on du moins celui qui lui est attribué), le déclare très-inférieur à la constitution des modes grecs, et ne le trouve bon que relativement à la tonalité barbare du moyen âge. Villoteau a émis une opinion à peu près semblable dans son ouvrage intitulé : *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage*. Les développements dans lesquels Doni entre sur cette matière me paraissent de peu d'utilité, comme tout ce qui a été écrit par lui et par ses contemporains sur le rapprochement de la tonalité moderne et des modes grecs; mais on y remarque un fait curieux et entièrement ignoré : c'est que Doni est le premier qui ait proposé de substituer la syllabe *do* à *ut* dans la solmisation. On ne trouve, en effet, cette syllabe dans aucun ouvrage italien antérieur à l'époque où celui de Doni a été écrit.

Le second traité contenu dans le manuscrit que j'examine est celui qui a pour titre : *Abrégé de la matière des tons*, etc. Il est incomplet; mais il m'a paru qu'il ne doit y manquer que quelques pages de la fin. Ce n'est, en quelque sorte, qu'un corollaire du premier, maison y remarque (p. 111) un renseignement intéressant pour l'histoire de la musique. Il s'agit d'un *clavecin transpositeur*, qui avait été fait par un contemporain de Doni; sorte d'invention qu'on a renouvelée de nos jours, et dont l'existence antérieure avait été longtemps ignorée. Voici le passage dont il est question : « Enfin la diversité « des tons d'aujourd'hui n'est autre que celle « qu'on entend au clavecin fabriqué par Jacques « Ramerin, Florentin, auquel, par le change- « ment des ressorts, le même clavier sert à « divers tons différents par degrés semi-toni- « ques. » Ce passage, et quelques détails sur

les ouvrages de Marenzio, de Cyprien Roze et du prince de Venouse, sont à peu près tout ce qu'il y a de remarquable dans ce traité.

Oltre la description de sa *Lyre Barberine*, et le traité des instruments à cordes qui y est joint, Doni avait laissé plusieurs ouvrages remplis de recherches curieuses, et presque tous relatifs à la musique des anciens; tous ces travaux restèrent ensevelis dans l'oubli jusqu'à ce que le savant antiquaire Gori, les ayant rassemblés, en prépara une belle édition; à laquelle il joignit le traité de *Præstantia musicæ veteris*; mais il mourut avant qu'elle eût paru, et ce fut Passeri qui la publia à Florence en 1773, en deux volumes in-fol. Le premier, intitulé : *Joh. Baptiste Doni Patrici Florentini Lyra Barberina ἀρχιχορδος, accedunt ejusdem Opera, pleraque nondum edita, ad veterem musicam illustrandam pertinentia*, contient : 1° *Commentarii de Lyra Barberina*, orné de gravures représentant les instruments à cordes antiques. — 2° Le traité de *Præstantia musicæ veteris*. — 3° *Progymnastica musicæ pars veterum restituta et ad hodiernam præxim redacta, libri II*. — 4° *Dissertatio de musica sacra, recitata in academia Basiliana; Romæ, anno 1640*. — 5° *Due Trattati di Giov. Batista Doni, l'uno sopra il genere enarmonico, l'altro sopra gli instrumenti di tasti di diverse armonie, con cinque discorsi : il primo, del sintono di Didimo e di Tolomeo; il secondo, del Diatonico equabile di Tolomeo; il terzo, qual specie del diatonico si usasse degli Antichi, e quale oggi si pratici; il quarto, della disposizione e facilità delle viole diarmoniche; il quinto, in quanti modi si possa praticare l'accordo perfetto nelle viole diarmoniche*. — Le second volume, intitulé : *De' Trattati di Musica di Giov. Batista Doni*, contient : 1° *Trattato della musica scenica*, ouvrage rempli de recherches curieuses et fort important pour l'histoire de la musique théâtrale. — 2° *Neul discours sur le même objet*. — 3° *Discorso della rithmopeia de' versi latini e della melodia de' cori tragici*. — 4° *Degli obblighi ed osservazione de' modi musicali*. — 5° *Discorso sopra la musica antica e il cantar bene : ce discours est de Giov. Bardi*. — 6° *Della musica dell' età nostra, che non è punto inferiore, anzi è migliore, di quella dell' età passata*, par Pierre della Valle.

Doni avait aussi laissé beaucoup d'ouvrages commencés, et plus ou moins avancés dans leur rédaction; Gori n'a pas cru devoir insérer ces fragments dans son édition; mais il en a donné une liste complète que je transcris ici :

1° *Versio Latina Aristidis Quintiliani, Aristareni Fragmenti de Rhythmica, aliorumque similium, cum notis*. Les fragments des *Éléments rythmiques* d'Aristoxène, dont il est ici question, furent découverts par Doni dans un manuscrit de la bibliothèque du Vatican, comme il le rapporte dans son traité de *Præstantia musicæ veteris* (lib. 11, p. 136); le savant bibliothécaire Morelli les a publiés depuis, d'après un manuscrit de la bibliothèque de S. Marc de Venise, avec un opuscule inédit de Michel Piellus le Jeune, intitulé : Προλαμβάνοντα ες την ρυθμικήν έκιστην, Venise, 1785, in-8°. 2° *De ratione modulandorum Carminum Latinorum lib. I.* — 3° *De Re musica libri duo.* — 4° *De Rhythmopæia lib. I.* De Rhythmographia lib. I — 5° *De Generibus et speciebus musicæ libri duo, etc.* — 6° *Pandectarum liber XI.* Qui musicæ inscribitur, et vocabula, sive nomenclaturas rei Musicæ Græcæ ac Latinæ, etc. Enfin, beaucoup de dissertations ébauchées sur divers sujets, telles que : *De Præstantia studiorum musicorum.* — *De Scriptoribus musicæ.* — *De Musicis intervallis.* — *De perfecta Harmonia.* — *De Vi harmonie conjugali.* — *De Efficacia musicæ.* — *De Phonscia veterum.* — *De variis semæographiæ speciebus, etc.*

**DONIZETTI** (GAÉTAN), compositeur dramatique, naquit à Bergame le 25 septembre 1798. Destiné à la profession d'avocat, il fit, pour s'y préparer, de bonnes études de collège; mais son goût le portait vers les arts du dessin. Il désirait être architecte : pourquoi ne le fut-il pas ? on l'ignore; lui-même n'a jamais expliqué cette circonstance. Son père, simple employé, dont les ressources se bornaient à de faibles émoluments, obtint de le faire entrer au lycée musical de Bergame, alors dirigé par Simon Mayr (voy. ce nom). Donizetti y reçut des leçons de chant de Salari, et Gonzales lui donna des leçons de piano et d'accompagnement. En dépit de son penchant pour l'architecture, la nature l'avait fait musicien. Frappé de ses heureuses dispositions, Mayr lui enseigna les éléments de l'harmonie; mais, obligé de faire de fréquentes absences pour ses travaux de composition dramatique, et ne voulant pas abandonner son élève aux fantaisies de l'instinct, il le recommanda à Mattei, chef de l'école de Bologne, pour qu'il le fût admettre au lycée musical de cette ville. Donizetti, alors âgé de dix-sept ans et quelques mois, y arriva en 1815. Piolotti (voy. ce nom) et Mattei furent successivement ses maîtres de contrepoint et de composition. Pendant trois années le jeune musicien se livra à des études sérieuses sous leur direction. Dans le

but d'acquérir la facilité pratique indispensable au compositeur, il écrivit dans cette période de sa vie des ouvertures pour l'orchestre, des quatuors de violon, des cantates et de la musique d'église. De retour à Bergame, après avoir terminé ses études, il avait pris la résolution de composer pour le théâtre; son père, qui le destinait à l'enseignement, pour augmenter les ressources de sa maison, ne goûta pas ce projet. Il en résulta des discussions orageuses qui déterminèrent Donizetti à s'engager comme soldat. Peu de temps après, son régiment fut envoyé en garnison à Venise. Le jeune musicien, parvenu à l'âge d'environ vingt ans, y fit représenter, en 1818, au théâtre San-Lucas, son premier ouvrage, dont le titre était *Enrico, conte di Borgogna*. Le succès de ce premier essai lui procura un engagement pour écrire *Il Falegname di Livonia*, représenté dans la même ville en 1819, et qui commença sa réputation. Quelques bons morceaux de cette partition eurent un moment de vogue parmi les amateurs, et procurèrent à Donizetti des protecteurs qui obtinrent son congé du service militaire. Cette époque était celle de la domination de Rossini sur tous les théâtres de l'Italie. Son génie avait créé des formes nouvelles et des effets auparavant inconnus qui jouissaient d'une immense popularité, et que la plupart des compositeurs s'efforçaient d'imiter, afin d'obtenir de faciles succès. Donizetti ne révéla point à cet entraînement. Doué d'instinct mélodique et d'une rare facilité d'improvisation, il écrivait avec une rapidité peu ordinaire, et ne se préoccupait ni de l'originalité de la pensée, ni du soin de perfectionner le premier jet de son travail. C'est ainsi que chaque année était marquée, presque sans exception, par la composition de quatre opéras, et qu'en 1830 il donna à Naples *il Diluvio universale*, *I Pazzi per progetto*, *Francesca di Foix*, *Isnelda di Lambertazzi*, *la Romanziera*, et à Milan *Anna Bolena*. Cependant, au sein même de cette production trop hâtive, le talent du compositeur prenait çà et là un caractère plus sérieux, plus dramatique qu'on n'aurait pu l'espérer; ainsi *Élisabeth à Kenilworth*, représenté à Naples en 1828, *l'Esule di Roma*, écrit dans la même ville, l'année suivante, et *Anna Bolena* renferment de véritables beautés. L'engagement que Donizetti avait souscrit avec l'entrepreneur Barbaja lui imposait l'obligation d'un travail sans relâche qui semblait devoir épuiser bientôt ses forces; mais sa robuste constitution n'en paraissait pas ébranlée.

Il était dans sa destinée d'avoir à lutter dans sa carrière contre des talents aimés du public qui le reléquaient toujours au second rang; car,

peu d'années après le départ de Rossini pour la France, les succès de Bellini à la scène préoccupèrent les dilettanti de l'Italie d'une manière presque exclusive. Donizetti était bien plus habile que son rival dans l'art d'écrire et d'instrumenter; mais Bellini avait sur lui l'avantage de l'originalité des idées. Son style était à lui, tandis que celui du compositeur bergamasque se ressentait souvent de l'imitation. Toutefois il n'est pas douteux que la rivalité nouvelle dans laquelle il se vit engagé ne lui ait été plus utile que nuisible, car elle l'obligea à mettre moins de précipitation dans la composition de ses ouvrages. Son *Anna Bolena*, qui obtint à Milan un brillant succès en concurrence avec la *Sonambula* de Bellini, nous fournait une démonstration de cette vérité. Cet ouvrage est en effet plus complet, mieux inspiré que les précédentes productions de son auteur; il fut le commencement d'une époque de transformation du talent de Donizetti, transformation qui aurait été bien plus satisfaisante s'il n'eût emprunté des formes mélodiques à Bellini, comme il en avait pris autrefois dans les partitions de Rossini.

En 1835 Donizetti se rendit à Paris; il y retrouva Bellini en possession de la faveur du public. Au succès des *Puritani* il voulut opposer *Marino Fallero*; mais la lutte n'eut pas cette fois l'heureux résultat qu'elle avait obtenu à Milan : son ouvrage ne réussit pas, bien qu'il s'y trouvât de belles choses. Il ne tarda point à retourner à Naples, où l'attendait une belle revanche dans l'éclatant succès de *Iucia di Lammermoor*, partition considérée à juste titre comme son œuvre capitale. Il dut à la vogue dont jouit cet ouvrage dans toute l'Italie sa nomination de professeur de contrepoint au collège royal de musique de Naples. La mort prématurée de Bellini laissa, dans le même temps, Donizetti sans rival sur la scène italienne; ce fut un malheur pour lui, car, n'étant plus stimulé par la lutte, il reprit ses habitudes de hâte et de négligence dans ses travaux, et écrivit pendant les années 1836, 1837 et 1838 plusieurs ouvrages médiocres, tels que *Belisario*, *il Campanello di notte*, *Betty*, *l'Assedio di Calais*, *Pio di Tolomei*, *Roberto d'Evereux* et *Maria di Rudenz*. Ce fut à la même époque qu'il composa pour Adolphe Nourrit (*voy. ce nom*) la partition de *Poliuto*, ouvrage sérieux dont le chanteur français avait indiqué le sujet, d'après le *Polyeucte* de Corneille. La censure napolitaine n'ayant pas autorisé la représentation de cet opéra, auquel le compositeur attachait plus d'importance qu'il n'avait l'habitude d'en accorder à ses productions, il en éprouva une vive contrariété qui lui fit prendre la résolution

de quitter Naples pour se rendre à Paris. Il y arriva dans les premiers jours de 1840. Des propositions lui avaient été faites par l'administration d'un nouveau théâtre d'opéra qui s'était établi dans la salle de la rue Ventadour, et auquel on avait donné le nom de *théâtre de la Renaissance*. Un livret d'opéra sérieux, intitulé *l'Ange de Nisida*, avait été envoyé à Donizetti par cette administration avant qu'il quittât Naples, et il avait écrit la plus grande partie de l'ouvrage lorsqu'il arriva à Paris. Il apportait aussi la partition de *la Fille du régiment*, que le directeur de l'Opéra-Comique lui avait demandée. Enfin, à la sollicitation de Duprez, la direction de l'Opéra avait proposé à Donizetti d'arranger son *Poliuto* pour la scène française, et la transformation avait été faite rapidement, sous le titre : *les Martyrs*. Pendant qu'il y travaillait, *la Fille du régiment* fut représentée à l'Opéra-Comique; médiocrement chantée par l'actrice chargée du rôle principal, l'ouvrage ne réussit pas : il fallut, pour le relever de cette quasi chute, qu'il fût traduit en italien, en allemand, et qu'il obtint partout des applaudissements. Des cantatrices françaises de talent en firent de nouveau l'essai à Paris et sur les principaux théâtres des départements; alors l'indifférence du public fit place à l'engouement. *Les Martyrs* ne furent pas plus heureux à l'Opéra que *la Fille du régiment* ne l'avait été à l'Opéra-Comique. Représenté dans la même année (1840), ce grand ouvrage n'occupa la scène que pendant un petit nombre de soirées. Le talent de Donizetti n'était pas en harmonie avec un sujet si sévère. La partition était bien écrite, mais l'inspiration avait manqué au compositeur. La mauvaise fortune semblait le poursuivre à Paris, car dans la même année le théâtre de la Renaissance, pour lequel *l'Ange de Nisida* avait été composé, fut fermé; toutefois l'événement fut heureux pour Donizetti, car, en ajoutant un quatrième acte à sa partition, il en fit *la Favorita*, l'une de ses meilleures productions : il en obtint la représentation à l'Opéra. Une prévention défavorable régnait alors parmi les artistes et dans le public contre Donizetti : elle exerça son influence sur cet opéra, qui, d'abord, fut froidement accueilli. Telle était l'incertitude sur le succès, après la représentation, que le compositeur eut beaucoup de peine à trouver un éditeur qui consentit à lui donner 3,000 francs pour prix de sa partition, devenue ensuite une source de fortune pour cet éditeur; car bientôt la sympathie du public s'éveilla pour cette *Favorita* si dédaignée à la première audition. Jouée partout avec un succès toujours croissant, elle est restée en possession de la scène, et quelque-



uns de ses plus beaux airs et duos sont entrés pour longtemps dans le répertoire des salons et des concerts. Peu de jours après les premières représentations de *la Favorite*, Donizetti se rendit à Rome et y fit représenter *Adelia, ossia la Figlia dell' arciero*, faible composition qui ne put se soutenir à la scène. Il fut plus heureux à Milan, où *Maria Padilla* obtint du succès. Arrivé à Vienne en 1842, il y écrivit *Linda di Chamounix*, partition remarquable par la couleur locale et le mérite d'une instrumentation élégante. L'ouvrage obtint dans cette ville un succès d'enthousiasme qui décida l'empereur d'Autriche à honorer l'auteur du titre de compositeur de la cour et de maître de la chapelle impériale.

De retour à Paris au commencement de 1843, Donizetti écrivit en huit jours la partition de *Don Pasquale*, charmant ouvrage bouffe, d'une inspiration libre et franche, qui rappelle le style des bons maîtres italiens de la seconde moitié du dix-huitième siècle. Bien chanté et joué avec un talent inimitable par Lablache, cet opéra produisit une vive sensation et rehaussa la renommée du compositeur. Peu de temps après avoir obtenu ce succès, Donizetti retourna à Vienne pour y faire jouer sa *Maria di Rohan*, faible production qui se ressentait des premières atteintes du mal incurable qui conduisit au tombeau l'artiste jeune encore. Le repos absolu aurait été nécessaire ; mais il semblait que, pressant sa fin prochaine, Donizetti voulait se hâter de produire encore avant que son intelligence l'eût abandonné. Il revint à Paris pour y donner des soins aux répétitions de *Don Sébastien de Portugal*, ouvrage composé pour le théâtre de l'Opéra, et qui ne lui avait coûté que deux mois de travail, bien que la partition fût remplie de morceaux d'une étendue considérable. Déjà la robuste constitution du compositeur était ébranlée, et pour la première fois il avait éprouvé de la fatigue en écrivant cette composition. Pendant les répétitions on remarqua dans le troisième acte des défauts assez importants pour compromettre le succès de l'ouvrage, et l'auteur du livret dut le refaire en entier, ce qui exigea une musique nouvelle. Il en résulta un retard de près de deux mois pour la première représentation. Dans cet intervalle, Donizetti, tourmenté d'impatience, écrivit en huit jours un opéra comique dont la partition n'a été retrouvée que longtemps après son décès, et qui, jusqu'au moment où cette notice est écrite, n'a point été représenté. Enfin arriva le moment de la représentation de *Don Sébastien*, qui fut une amère déception pour le compositeur, car le résultat fut une chute complète. A la dernière répétition gé-

nérale, Donizetti s'était trouvé mal et avait dit à un de ses amis : *Don Sébastien me tue*. A peine remis de cet échec et des émotions qu'il en avait ressenties, il partit pour Naples en 1844 et écrivit *Catarina Cornaro*, qui fut son dernier opéra ; puis il fit un voyage à Vienne, où l'appelaient ses fonctions à la cour ; mais des atteintes plus sensibles d'une affection des centres nerveux, qui le minait sourdement, le mirent hors d'état d'y satisfaire. De retour à Paris vers le milieu de l'année suivante, il n'était plus que l'ombre de lui-même ; cependant il essayait encore d'écrire et d'achever un opéra destiné au Théâtre-Italien, lorsqu'il eut une attaque de paralysie, le 17 août de la même année. A la suite de cet accident son intelligence disparut, et, de cet artiste naguère si plein de vie et d'une constitution si énergique, il ne resta plus qu'un corps débile, d'où avaient disparu toutes les facultés qui l'animaient autrefois. Transporté au mois de janvier 1846 dans une maison de santé située à Ivry, il n'y éprouva aucun soulagement du traitement auquel on le soumit. Il en fut de même des essais qui furent tentés dans la maison du docteur Blanche, à Paris. Ce fut alors que ses amis conçurent le dessein de le transporter en Italie et d'essayer l'influence de l'air natal comme dernière ressource. Il s'éloigna de Paris au mois d'octobre 1847. De nouvelles attaques frappèrent son cerveau pendant le voyage, et la dernière, arrivée à Bergame le 1<sup>er</sup> avril 1848, rendit la paralysie complète. Huit jours après, Donizetti expira, à l'âge d'environ cinquante ans. Telle fut la fin de cet artiste distingué, dont la vigoureuse constitution fut usée avant le temps par un travail sans repos et par l'excès des plaisirs sensuels. Ses funérailles furent célébrées avec pompe dans la cathédrale, où la messe de *Requiem* composée par Simon Mayr fut exécutée ; toute la ville de Bergame y assista et fit un cortège immense aux dépouilles mortelles du compositeur jusqu'au champ de repos.

La carrière productive de Donizetti s'étend depuis 1818 jusqu'en 1844, et comprend conséquemment un espace de vingt-six ans, dans lequel il écrivit soixante-quatre opéras, plusieurs cantates, des messes et des psaumes, c'est-à-dire environ quatre grandes compositions chaque année. Pour apprécier le talent de l'artiste il est indispensable de prendre en considération cette rapidité excessive de travail. Engagé pendant plusieurs années aux gages de Barbaja, entrepreneur des théâtres de Naples, Donizetti devait écrire chaque année deux opéras sérieux et deux opéras bouffes ; le salaire qu'il recevait pour un

si grand travail était à peine suffisant pour les premières nécessités de la vie. De là l'obligation de composer en même temps pour les autres théâtres principaux de l'Italie; de là de fréquents voyages qui absorbaient une partie du temps; de là, enfin, la production sans relâche et sans méditation. On a vu Donizetti instrumenter toute une partition d'opéra en *trente heures*, temps à peine suffisant pour le travail matériel, nonobstant les abréviations usitées en Italie. Si l'on a lieu de s'étonner, ce n'est pas que beaucoup d'ouvrages de peu de valeur ou médiocres aient été le résultat d'une telle hâte, mais bien que de véritables beautés en aient été le produit. D'un grand nombre de partitions improvisées par Donizetti il ne reste déjà plus, il est vrai, que les noms enregistrés dans les annales des théâtres; mais l'auteur d'*Anna Bolena*, de *Lucia di Lammermoor*, de *la Favorite*, de *Don Pasquale*, laissera un nom honoré dans l'histoire de l'art, et la postérité ne méconnaîtra pas les beautés réelles répandues dans *l'Esule di Roma*, *Isnelda de' Lambertazzi*, *l'Elisir d'amore*, *Lucrezia Borgia*, *Marino Fallero* et *Linda de Chamounix*. Riche d'inspirations mélodiques et de sentiment dramatique, l'auteur de ces ouvrages n'a malheureusement pas au même degré le don de l'originalité. Artiste éclectique, il use avec habileté des moyens et des formes imaginées par d'autres compositeurs; mais il n'invente ni dans le rythme, ni dans l'harmonie; ni dans l'instrumentation, ni dans la texture scénique; enfin son œuvre ne marque, à aucune époque de sa carrière, le point de départ d'une transformation de l'art. Aux qualités qui lui ont été reconnues dans ce qui précède il est juste d'ajouter que Donizetti et Mercadante ont été les derniers compositeurs dramatiques de l'école italienne qui ont écrit avec pureté.

Donizetti, qui avait fait de bonnes études dans sa jeunesse, avait de l'instruction, parlait bien plusieurs langues et avait acquis dans la fréquentation des hommes distingués de la politesse et de l'urbanité. Doué de bienveillance, il encourageait les jeunes artistes de ses conseils, et, bien qu'il attachât beaucoup de prix au succès de ses ouvrages, surtout vers la fin de sa carrière, il ne s'attristait pas de ceux de ses rivaux, faiblesse trop commune chez les artistes. S'il ressentait quelque atteinte de jalousie à l'époque de son premier voyage à Paris, ce ne fut que contre Bellini, dont il croyait que la renommée avait été acquise à trop bon marché; mais ce ne fut qu'un éclair. Plus tard il affecta de ne jamais contredire les éloges qu'on lui prodiguait.

Voici la liste chronologique des opéras composés par Donizetti : 1818, *Barico di Borgogna*, à Venise. — 1819, *il Falegname di Livonia*, idem. — 1820, *le Nozze in villa*, à Mantoue. — 1822, *Zorade di Granata*, à Rome; *la Zingara*, à Naples; *la Lettera anonima*, idem; *Chiara e Serafina*, à Milan. — 1823, *il Fortunato inganno*; *Alfredo il Grande*; *una Follia*, à Venise. — 1824, *l'Ajo nell'imbarazzo*, à Rome; *Emilia di Liverpool*, à Naples. — 1826, *Alahor in Granata*, à Palerme; *il Castello degli Invalidi*; *Elvira*, à Naples. — 1827, *il Glorioso grasso*, à Naples; *Olivio e Pasquale*, à Rome; *il Borgomastro di Saardam*, à Naples; *le Convenienze teatrali*, idem. — 1828, *Otto mesi in due Ore*, à Palerme; *l'Esule di Roma*, à Naples; *la Regina di Golconda*, à Gènes; *Gianni di Calais*, à Naples. — 1829, *il Paria*, idem; *il Castello di Kenilworth*, idem; *il Diluvio universale*, idem. — 1830, *I Pazzi per progetto*, idem; *Francesca di Foix*, idem; *Isnelda de' Lambertazzi*, idem; *la Romanziere*, idem. — 1831, *Anna Bolena*, à Milan; *Fausta*, à Naples. — 1832, *l'Elisir d'amore*, à Naples; *Ugo, conte di Parigi*, à Milan; *Sancia di Castilla*, à Naples; *il Nuovo Pourceaugnac*, idem. — 1833, *il Furioso nell'isola di San-Domingo*, à Rome; *Parisina*, à Florence; *Torquato Tasso*, à Rome; *Lucrezia Borgia*, à Milan. — 1834, *Rosamunda d'Inghilterra*, à Florence, donné ensuite à Naples, avec quelques morceaux nouveaux, sous le titre d'*Eleonora di Guenna*; *Maria Stuarda*, à Naples, jouée ensuite à Rome, sous le titre de *Buondelmonte*; *Gemma di Vergi*, à Milan. — 1835, *Marino Fallero*, à Paris; *Lucia di Lammermoor*, à Naples. — 1836, *Bellisario*, à Venise; *il Campanello di Notte*, à Naples; *Betty*, idem; *l'Assedio di Calais*, idem. — 1837, *Pio di Tolomei*, à Venise; *Roberto d'Evereux*, à Naples. — 1838, *Maria di Rudenz*, à Venise; *Polliuto*, à Naples, non représenté et refait à Paris, en 1840, pour l'Opéra, sous le titre *les Martyrs*. — 1839, *Gianni di Parigi*, à Milan. — 1840, *Gabriella di Vergi*, idem, non représenté et donné à Naples en 1844; *la Fille du régiment*, opéra-comique, à Paris; *les Martyrs*, grand opéra, à Paris; *la Favorite*, idem. — 1841, *Adelasia, ossia la Figlia dell'arciere*, à Rome; *Maria Padilla*, à Milan. — 1842, *Linda di Chamounix*, à Vienne. — 1843, *Don Pasquale*, à Paris; *Maria di Rohan*, à Vienne; *Don Sébastien*, grand opéra, à Paris; un opéra-comique inédit. — 1844, *Catarina Corrao*, à Naples. — CANTATES DRAMATIQUES ET AUTRES : 1823, *l'Aristée*. — 1825, *I Voti*,

de *sudditi*. — 1826, *Elvira*. — 1830, *il Fausto Ritorno*. — 1832, *Admete*. — 1835, *la Morte d'Ugolino*. On a aussi de Donizetti des recueils de chants et de duos publiés à Paris et à Milan, sous ces titres : 1° *Nuits d'été à Pausilippe*, album lyrique. — 2° *Soirées d'Autonne à l'Infrascata*, recueil de six chants et duos. — 3° *Réveries napolitaines*, six ballades à voix seule. — 4° *Ispirazioni Viennesi*, cinq ariettes et deux duos. — 5° *Les Soirées de Paris*, recueil de douze canzonette et duos; des variations pour le piano sur le chant du Barde, dans *l'Alfred* de Mayr; Milan, Ricordi; sept messes, dont une de *Requiem*; des vêpres complètes; plusieurs psaumes; dont un *Miserere* avec orchestre et divers motets; des sonates de piano, douze quatuors pour instruments à cordes, et des ouvertures de concert.

**DONIZETTI** (JOSEPH), frère du précédent, naquit à Bergame vers 1797. Après avoir fait des études au lycée musical de cette ville, sous la direction de Mayr, il devint chef de musique dans un régiment d'infanterie italienne au service de l'Autriche. En 1831 il se rendit à Constantinople avec des lettres de recommandation, et y organisa la musique militaire de la garde du sultan à la manière européenne. Satisfait de son intelligence et de son activité, le grand-seigneur le décora de son ordre et l'éleva au rang de général de brigade. Joseph Donizetti est mort à Constantinople, le 10 février 1856, à l'âge d'environ soixante ans. Il a écrit beaucoup de musique en harmonie militaire. On a publié de sa composition la *Marche favorite du sultan Mahmoud*, et des marches algériennes, à Milan, chez Ricordi. On connaît aussi de cet artiste des Canzoni et quelques petites pièces pour le piano, chez le même éditeur.

**DONSEMBRAY**. Voy. **ONSEMBRAY** (M. D').

**DONT** (JACQUES), bon violoniste, est fils de Joseph-Valentin DONT, violoncelliste distingué de quatuor et d'orchestre, né en Bohême, et mort à Vienne, en 1833, d'une attaque d'apoplexie. Jacques Dont est né dans cette ville, le 21 mars 1815. Après avoir étudié le violon sous la direction de Boehm et de Holmesberger, et s'être fait remarquer par la rapidité de ses progrès, il a été admis dans l'orchestre de Burgthéâtre, en 1831, et est entré dans celui de la chapelle impériale trois ans plus tard. Dont a publié des compositions pour son instrument, au nombre d'environ 50 œuvres, parmi lesquelles on remarque des variations brillantes avec piano, op. 21, et des études, op. 30.

**DONZELLI** (DOMINIQUE), chanteur distingué, est né à Bergame vers 1790. Après avoir ter-

miné ses études de chant dans sa ville natale, il débuta sur quelques théâtres des villes de second ordre. En 1816 il était au théâtre *Valle*, à Rome, et sa réputation commençait à s'étendre lorsque Rossini écrivit pour lui, dans cette ville, le rôle de *Torvaldo*, où il se fit remarquer. Au carnaval de l'année suivante, il chanta à *la Scala*, de Milan, avec madame Festa-Maffei, Caroline Bassi et Philippe Galli. Son succès fut si décidé qu'il fut engagé pour les deux saisons suivantes. De Milan il alla à Venise, puis à Naples, d'où il revint à Milan, où Mercadante écrivit pour lui *Elisa e Claudio*. A Vienne Donzetti produisit un grand effet en 1822, et le succès qu'il y obtint porta sa réputation à Paris, où il fut engagé en 1824. Il resta attaché au Théâtre-Italien de cette ville jusqu'au printemps de 1831; il eut alors pour successeur Rubini. En 1828 il chanta au théâtre du Roi, à Londres, et le succès qu'il y obtint le fit engager au même théâtre les années suivantes, après la saison de Paris. De retour en Italie en 1832, Donzetti a chanté pendant plusieurs années sur quelques grands théâtres. En 1841 il se fit encore entendre à Vérone et à Vienne, quoiqu'il fût alors âgé d'environ cinquante et un ans. Vers la fin de la même année il se retira à Bologne, pour y jouir dans ses dernières années de l'indépendance acquise par ses travaux. Le caractère du talent de ce chanteur consistait dans une grande énergie dont il abusait quelquefois, mais qui produisait de l'effet dans quelques rôles, tels que celui d'*Otello*. Donzetti est membre associé de l'Académie des Philharmoniques de Bologne et de l'Académie de Sainte-Cécile de Rome. On a de cet artiste un recueil d'exercices de chant intitulé *Esercizi giornalieri, basati sull' esperienza di molti anni*; Milan, Ricordi.

**DOPPERT** (JEAN), savant allemand, naquit à Francfort-sur-le-Mein en 1671, devint en 1703 recteur du collège de Schneeberg, en Saxe, et mourut le 18 décembre 1735. Au nombre de ses dissertations sur divers sujets d'érudition on en trouve une intitulée : *de Musices præstantia et antiquitate*; Schneeberg, 1708, et une autre : *Musices cum litteris copula descripta*; ibid., 1711.

**DOPPLER**. Trois artistes de ce nom se sont fait connaître avantageusement depuis 1840. Le premier, violoniste, né à Kiew, en Russie, de parents originaires de Pologne, et élève de Lipinski, a donné des concerts à Saint-Petersbourg avec succès. Deux ans après il était à Varsovie, où il paraît s'être fixé. On a publié de sa composition quelques morceaux de concert et de salon pour son instrument.

**DOPPLER** (ALBERT-FRANÇOIS), flûtiste distingué et compositeur dramatique, est né à Lemberg, en Pologne, dans l'année 1822. Son père, premier hautbois du grand théâtre de Varsovie, lui donna des leçons de flûte, dans les années 1828 à 1831. Doué d'une heureuse organisation pour la musique, le jeune Doppler fit de rapides progrès sur son instrument. Lorsqu'il eut atteint un certain degré d'avancement, il se rendit à Vienne pour y compléter son éducation musicale ; il y fit aussi quelques études de composition. Il était âgé d'environ vingt et un ans lorsqu'il entreprit avec son frère, flûtiste comme lui, un voyage en Allemagne pour donner des concerts. Ils visitèrent la Galicie, la Russie méridionale, Kiew, Bucharest, et finirent par se fixer à Pesth en Hongrie, où François fut attaché comme première flûte au théâtre. Ce fut alors qu'il commença à s'occuper de la composition d'ouvrages dramatiques. Son premier opéra, intitulé *le Comte Benjowski*, fut joué au théâtre de Pesth sur un texte polonais, en 1847 ; il obtint un succès d'enthousiasme et eut vingt-cinq représentations consécutives. Cet ouvrage fut suivi d'*Ilka*, drame musical en trois actes, en langue hongroise, qui eut quarante représentations en 1849. Repris en 1854, pendant le séjour de Mme Lagrange à Pesth, cette grande cantatrice chanta deux fois le rôle d'*Ilka* en hongrois et y produisit une vive sensation. Les autres opéras de M. Albert-François Doppler, joués jusqu'à ce jour sur le théâtre de la capitale de la Hongrie, sont *Vanda*, opéra en quatre actes, sur un sujet polonais écrit en hongrois, qui fut représenté en 1851, et *les Deux Housards*, opéramusique en deux actes, joué en 1853. Les partitions de tous ces ouvrages, réduites pour le piano, ont paru à Pesth chez Treichlinger et Wagner. En 1856 les frères Doppler ont visité Bruxelles et Londres. Après avoir donné dans la première de ces villes un concert où ils ont fait entendre plusieurs concertantes pour deux flûtes avec orchestre, ils ont exécuté les mêmes morceaux dans un concert de l'association des Musiciens. Par la perfection d'ensemble de leur jeu dans les traits les plus rapides et les plus difficiles, ainsi que par la délicatesse et le fini des nuances, ces artistes ont obtenu le plus brillant succès et ont laissé de beaux souvenirs chez les artistes et les amateurs. Un compositeur distingué de Paris se plaignait un jour des ennuis que lui causait un voisin flûtiste, et disait à Cherubini : *Connaissez-vous rien de pire qu'une flûte ? — Oui. — Quoi donc ? — Deux flûtes !* Si l'illustre maître eût entendu les frères Doppler, il n'eût pas dit ce mot plaisant. Outre ses opéras, M. Fran-

çois Doppler a composé plusieurs ballets, plus de dix ouvertures à grand orchestre, et beaucoup d'autre musique instrumentale. Une de ses ouvertures a été exécutée au concert de l'association des Artistes, à Bruxelles, mais elle n'a produit que peu d'effet. M. François Doppler a été nommé chef d'orchestre du théâtre de la cour, à Vienne, le 1<sup>er</sup> avril 1858.

**DOPPLER** (CHARLES), frère du précédent, virtuose sur la flûte, comme lui, et chef d'orchestre du théâtre de Pesth, est né à Lemberg en 1826. Élève de son père et de son frère, il fit avec celui-ci un voyage dans l'Allemagne du nord, en Pologne, en Russie et en Moldavie, puis se fixa dans la capitale de la Hongrie, où les fonctions de chef d'orchestre du théâtre lui furent confiées. En 1852 il a fait jouer à ce théâtre son premier opéra, en un acte, intitulé *le Camp des grenadiers*, sur un texte hongrois. Le bon accueil fait à ce petit ouvrage a décidé l'auteur à écrire un grand opéra en quatre actes, qui a pour titre hongrois *Wadon Jsa (le Fils du désert)*, joué en 1854, et dont le succès a eu beaucoup d'éclat. M. Charles Doppler a écrit aussi plusieurs ballets et des concertantes pour deux flûtes, en société avec son frère.

Un quatrième artiste du même nom, et peut-être de la même famille, *Jean Doppler*, s'est fait connaître par une grande quantité de petites pièces pour le piano, telles que variations, petits rondeaux, danses, etc. Les renseignements manquent sur cet artiste ; on sait seulement qu'il était à Hambourg vers 1840, qu'il alla ensuite s'établir à Prague, et que postérieurement il s'est fixé à Vienne. Ce que j'ai vu de lui est de peu de valeur.

**DORAT** (CLAUDE-JOSEPH), poète français, né à Paris, le 31 décembre 1734, d'une famille ancienne dans la robe, s'attacha d'abord au barreau, puis se fit mousquetaire, et, enfin, quitta cette dernière carrière pour se livrer à son goût pour les lettres. Il est mort à Paris le 29 avril 1780. Dorat a consacré à l'Opéra un chant de son poème de la *déclamation*. On a aussi de lui un petit poème intitulé *le Pouvoir de l'harmonie, imité de Dryden et dédié à M. le Ch. Gluck* (voy. le Journ. encyclop., octobre 1779, p. 114). Dans ses *œuvres diverses*, publiées à Amsterdam et à Paris, on trouve des *Recherches sur l'usage et l'abus de la musique dans l'éducation moderne*, qui ont été traduites en anglais sous ce titre : *Euterpe, or remarks on the use and abuse of Music, as a part of modern education* ; Londres, 1779, in-8°.

**DORATIUS** (JÉNÓWZ), ou plutôt *Dorati*, compositeur, né à Lucques vers 1580, a fait im-

primer : *Psalmi vespertini quatuor vocum*; Venise, 1609.

**DORATI** (NICOLAS), compositeur de l'école vénitienne dans le genre madrigalesque, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Les ouvrages par lesquels il s'est fait connaître sont : 1° *Madrigali à cinque, sei e sette voci, lib. 1° et 2°*; Venezia, appresso Girolamo Scotto, 1559, in-4°. — 2° *Madrigali a cinque voci, lib. 1, 2, 3, 4*; in Venezia, appr. Antonio Gardano, 1567, in-4° obl.

**DORELLI** (ANTOINE), habile ténor, élève d'Aprile, entra en 1788 au service de l'électeur de Bavière, et chanta pendant plusieurs années sur le théâtre de Munich.

**DORFSCHMID** (GEORGES), musicien allemand qui vivait dans la seconde moitié du seizième siècle, a publié des vêpres à quatre voix sous ce titre : *Sacrificium vespertinum quatuor vocum*; Augsbourg, 1597.

**DORION**, célèbre joueur de flûte, fut contemporain de Philippe de Macédoine; on croit qu'il était né en Égypte. Plutarque (*de Musica*) dit qu'il fit, dans un mode de musique pour la flûte, des innovations qui prirent de son nom celui de *mode Dorionien*, et que ceux qui adoptèrent ce mode formèrent une sorte de secte, opposée à une autre qui avait pour chef Antigénide (*voy. ce nom*). Dorion était fertile en bons mots; Athénée en rapporte plusieurs (*lib. 8, c. 4*), parmi lesquels on remarque celui-ci : étant un jour dans une ville où il n'avait pu trouver de logement, il se reposait dans un bois sacré, près d'un petit temple; il s'informa du nom de la divinité à qui il était consacré : *A Jupiter et à Neptune*, répondit le sacrificateur. Comment, s'écria Dorion, pourrais-je trouver un gîte dans une ville où les dieux mêmes sont logés deux à deux? Il passait pour un de ces gourmands si communs dans l'antiquité, car le poète comique Mnémosippe faisait dire dans une de ses pièces : *Dorion passe chez nous la nuit à jouer, non de la flûte, mais de la casserole*.

**DORIoT** (L'abbé), né en Franche-Comté vers 1720, fut d'abord maître de chapelle à Besançon, et fut appelé à Paris vers 1758, pour y être attaché à la Sainte-Chapelle en cette qualité. Il y occupait encore le même poste en 1780. L'abbé Doriot a composé plusieurs motets qu'on entendait le samedi saint à la Sainte-Chapelle, et qui jouissaient de son temps de quelque réputation. On connaît aussi de lui un *Traité d'Harmonie selon les principes de Rameau*, dont une copie se trouve dans la bibliothèque du Conservatoire de Musique, à Paris.

**DORLE**, musicien français qui vécut au commencement du seizième siècle, n'est connu que par des motets imprimés dans les recueils d'Attaignant (*voy. ce nom*), particulièrement dans celui qui a pour titre : *XII Motets à quatre et cinq voix composés par les auteurs cy-dessoubz escripts, naguères imprimés à Paris par Pierre Attaignant, demourant à la rue de la Harpe près de l'église de Saint-Cosme*, 1529, petit in-4° obl.

**DORN** (JEAN-FRÉDÉRIC), professeur de musique à Königsberg, s'est fait connaître par plusieurs recueils pour trois ou quatre voix d'hommes, et l'usage des écoles de chant, lesquels ont été publiés à Königsberg, Leipsick et Berlin.

**DORN** (HENRI-LOUIS-EDMOND), compositeur, neveu du précédent, est né à Königsberg le 4 novembre 1804. Les éléments de la musique lui furent enseignés par Sæmann, pour le chant, par Muthreich, puis C. Kloss, pour le piano, et par le compositeur Jules Müller, pour la théorie de l'art. Son oncle Jean-Frédéric Dorn lui donna ensuite des leçons, et exerça une active influence sur les commencements de sa carrière d'artiste. En 1823 Dorn suivit les cours de Königsberg et s'y livra à l'étude du droit. Lorsqu'elle fut terminée, il entreprit un voyage à Leipsick, Dresde, Prague et Vienne; puis il se rendit à Berlin, où il devint élève de Bernard Klein pour la composition et de Louis Berger pour le piano. Il reçut aussi des leçons de plusieurs autres maîtres. Ce fut dans cette ville qu'il fit paraître ses premiers ouvrages pour le piano, le violon et le violoncelle. Il y composa aussi la musique d'un grand opéra en deux actes intitulé *Roland's Knap-pen* (les Écuyers de Roland), dont il avait fait le livret, et qui fut représenté au théâtre *Königsstadt* avec quelque succès. Il y donna aussi le *Magicien* (der Zauberer), mélodrame représenté en 1827. Rappelé à Königsberg, à l'âge de vingt-quatre ans, pour y prendre possession de la place de directeur de musique, il fit représenter sur le théâtre de cette ville, en 1829, *la Mendiant* (die Bettlerin), opéra en deux actes. Vers la fin de la même année, la place de directeur de musique d'une des églises de Leipsick lui fut offerte et il l'accepta; mais il l'abandonna l'année suivante pour la direction de la musique de la cathédrale de Saint-Pierre, à Riga. Il y organisa et dirigea la grande fête musicale en 1836. Après douze années de séjour et d'activité artistique dans cette ville, Dorn donna sa démission de ses emplois pour aller à Cologne, où l'attendaient de plus grands avantages; il y arriva en 1843; et enfin, après la mort de

Nicolini, en 1849, il lui succéda dans la place de chef d'orchestre du théâtre de Berlin. Au moment où cette notice est écrite (1859), il occupe encore cette position. Les opéras que Dorn a écrits après ceux qui ont été mentionnés précédemment, sont : *Abu-Kara*, représenté à Leipsick en 1831; *das Schwärmenmädchen* (les Filles volages), idem, 1832; *les Échevins de Paris* (der Schölle von Paris), à Riga, en 1838; *les Bannerets d'Angleterre*, 1843; *les Musiciens d'Aix-la-Chapelle*, à Cologne, 1848; *Artaxercès*, à Berlin; *die Nebelungen*, grand opéra en cinq actes, joué à Weimar le 22 juin 1854. M. Dorn a composé des symphonies qui ont été exécutées à Cologne; une grande ouverture pour la cinquième fête séculaire de la cathédrale de cette ville, en 1848; un *Te Deum*; le 21<sup>e</sup> psaume; une messe de *Requiem*, et plusieurs autres compositions religieuses; enfin, environ soixante-dix œuvres de musique instrumentale et vocale, particulièrement pour le piano, des recueils de chants pour voix d'hommes et un grand nombre de Lieder.

**DORN** (ALEXANDRE-JULES-PAUL), fils du précédent, est né à Riga le 9 juin 1833. Élève de son père, il l'a suivi à Berlin, en 1849, et y a publié un recueil de 4 *Lieder*, chez Bote et Bock, deux duos pour soprano et ténor, et un chant de Nymphes, pour 3 voix de femmes. En 1855 il s'est fixé au Caire, en Égypte, et y a fait exécuter une messe de sa composition, le 15 août 1858.

**DORN** (JACQUES), virtuose sur le cor et membre de la chapelle du grand-duc de Bade, est né à Lichtenau le 7 janvier 1809. Élève de Schunke pour son instrument, il entra, en 1825, dans la musique militaire d'un régiment badois. En 1832 il fit un voyage en Angleterre et s'y fit remarquer par son talent. De retour à Karlsruhe, il y a été attaché à la musique de la cour. Dorn est aussi très-habile guitariste et a publié plusieurs compositions pour le cor et pour la guitare.

**DORNAUS** (PHILIPPE), virtuose sur le cor et musicien de la chambre de l'électeur de Trèves, naquit vers 1769. On dit qu'il jouait déjà les concertos de Punto à l'âge de huit ans. A quatorze, il se mit à voyager avec son frère, et vint à Paris en 1783. Les connaisseurs admirèrent l'habileté de ces deux enfants, qui retournèrent ensuite en Allemagne. En 1789 ils entrèrent tous deux au service du comte de Benheim-Steinfurth, d'où ils passèrent ensuite à la chapelle électorale de Coblenze. Philippe Dornaus a publié à Offenbach, en 1802, un concerto pour deux cors, avec accompagnement d'or-

chestre arrangé par André. Il a fait aussi insérer dans la troisième année de la Gazette musicale de Leipsick (p. 308) des remarques sur l'usage utile qu'on peut tirer du cor.

**DORNAUS** (LUCAS), frère cadet du précédent, a toujours accompagné son frère, et se trouvait avec lui, en 1800, à la chapelle électorale de Coblenze. Il a publié : 1<sup>o</sup> *Six petites pièces pour flûte et deux cors*, op. 1; Offenbach. — 2<sup>o</sup> *Six petites pièces pour deux clarinettes, deux cors et basson*, op. 2; ibid.

**DORNEL** (ANTOINE), né en 1696, fut d'abord organiste de la Madeleine en la Cité, et ensuite de l'église de Sainte-Genève. Il est mort à Paris en 1765. C'était un organiste médiocre et un mauvais compositeur, mais il passait pour être bon maître d'accompagnement. Il a publié, en 1727, des cantates intitulées : *les Caractères de la musique*, et *le Tombeau de Clorinde*. Il a fait imprimer aussi trois livres de trios pour le violon.

**DORRINGTON** (THÉOPHILE), né à Wittenham, dans le duché de Kent, fut recteur dans ce lieu depuis 1688 jusqu'en 1712. On a de lui : *Discourse on singing in the worship of God*; Londres, 1714, in-8<sup>o</sup>.

**DORSTIN** (JEAN DE), de l'ordre des Ermites de Saint-Augustin, né à Recklinghauser (Westphalie), vécut au couvent d'Erfurt vers 1475, au temps de l'empereur Frédéric III et du pape Sixte IV. Au nombre de ses ouvrages, qui n'ont pas été imprimés, on remarque : 1<sup>o</sup> *De Monocordo liber unus*. — 2<sup>o</sup> *De modo bene cantandi liber unus*. (Voy. *Hartzheim, Biblioth. Colon.*, fol. 167.)

**DORUS** (VINCENT-JOSEPH VAN STEENKISTE, dit), virtuose sur la flûte, est né à Valenciennes le 1<sup>er</sup> mars 1812. Admis comme élève au Conservatoire de Paris le 31 janvier 1812, il reçut des leçons de Guillou (voy. ce nom) pour la flûte. En 1826 il obtint le second prix de cet instrument au concours, et le premier lui fut décerné en 1828. Jusqu'en 1833 son instrument fut l'ancienne flûte; mais, convaincu alors de la supériorité de la flûte réformée par Boehm, dans les sons graves, dans la justesse, pour la facilité de jouer dans tous les tons, et par la possibilité d'exécuter beaucoup de trilles auparavant à peu près impossibles, M. Dorus n'hésita pas à se remettre à l'étude, et sa persévérance le conduisit à la possession d'un des plus beaux talents de flûtistes qu'on puisse entendre. Dans les années 1828, 1829 et 1830, il était attaché à l'orchestre du théâtre des Variétés; en 1834 il est entré à celui de l'Opéra, où il est encore (1861), en qualité de première flûte solo. M. Dorus est aussi

membre de la société des Concerts du Conservatoire et de la musique de l'empereur. En 1858 il a succédé à Telou comme professeur de flûte au Conservatoire de Paris. On a de cet artiste : 1° *Échos des Lagunes*, solos pour flûte. — 2° 16 airs variés, idem. — 3° Fantaisies et Mélanges sur des mélodies de Donizetti ; Mayence, Schott. — 4° Variations sur une tyrolienne de Weber. — 5° *Cretly*, grande valse suisse ; 3 marches des chasseurs de Lutsow, en collaboration avec Herz, et d'autres productions pour son instrument.

**DORUS-GRAS** (M<sup>me</sup> JULIE-AIMÉE). Voy. GRAS (M<sup>me</sup> DORUS).

**DORVAL** (P.), professeur de chant à Versailles, s'est fait connaître par un petit ouvrage estimable qui a pour titre : *l'Art de la prononciation appliquée au chant, et manière facile d'augmenter les ressources de la voix par le secours de l'articulation* ; Versailles, l'auteur, 1850, gr. in-8° de 30 pages.

**DOTHEL** (NICOLAS), flûtiste, né en Allemagne vers le commencement du dix-huitième siècle, était fils d'un artiste habile sur le même instrument. Vers 1750 il était attaché à la chapelle du grand-duc de Toscane. Le jeu de Dother, différent de celui de Quantz, était lié et dépourvu de coups de langue. Les compositions de ce virtuose étaient estimées de son temps en Allemagne. Il a fait graver à Amsterdam, en 1763, six duos pour la flûte, et ensuite, à Paris, *Studi per il flauto, in tutti i tuoni e modi*, avec la basse. Outre cela, on connaît encore en manuscrit neuf concertos pour flûte et sept quatuors de sa composition.

**DOTZAUER** (JUSTE-JEAN-FRÉDÉRIC), célèbre violoncelliste, né à Hæsselieth, près de Hildburghausen, le 20 janvier 1783, se livra de bonne heure à l'étude de la musique. Son père, pasteur du lieu de sa naissance, lui procura une éducation soignée, et lui fit apprendre à jouer du piano, du violon, du violoncelle, et les éléments de la composition. Le goût passionné qu'il montrait particulièrement pour le violoncelle, et les progrès remarquables qu'il faisait sur cet instrument, déterminèrent son père à le mener à Meiningen, en 1799, pour le confier aux soins de Krieger, maître des concerts. Deux ans après, Dotzauer obtint une place de musicien de la chambre à Cobourg, ou, suivant d'autres versions, à la chapelle du duc de Saxe-Meiningen. Il la conserva jusqu'en 1805, époque où il entra à l'orchestre de Leipsack. Un voyage qu'il fit à Berlin, en 1806, lui procura l'occasion d'entendre Bernard Romberg, et de perfectionner son talent sous la direction de cet habile artiste. En 1811 il

a quitté Leipsack pour entrer à la chapelle royale de Dresde. Voici la liste de ses compositions : 1° *Deux quatuors pour violon*, op. 12. — 2° Trois idem, op. 19. — 3° Un idem, op. 29. — 4° Trois idem, op. 30. — 5° *Trois duos faciles pour violon et basse*, op. 4. — 6° Trois idem, op. 8. — 7° Trois idem, pour deux violons, op. 14. — 8° Trois idem, op. 16, liv. 1 et 2. — 9° Six idem, op. 25. — 10° *Variations pour violoncelle, avec deux violons, alto et basse*, op. 7. — 11° *Concertos pour violoncelle et orchestre* : 1<sup>er</sup>, op. 27, Mayence, Scholt ; 2° en ut, op. 66, Offenbach, André ; 3° en mi, op. 72, Bonn, Simrock ; 4° en ré, op. 81, ibid ; 5° en mi bémol, op. 82, ibid ; 6° en mi mineur, op. 84, ibid ; 7° en fa, op. 93, ibid ; 8° en ré mineur, op. 100, ibid ; 9° en fa, op. 101, ibid. *Concertinos* : 1<sup>er</sup> en la mineur, op. 67, Offenbach, André ; 2° en la, op. 89, Bonn, Simrock ; 3° en la, op. 150, Berlin, Chailier et Cie. — 12° *Potpourri pour violoncelle, avec deux violons, alto et basse*, op. 33. — 13° *Quatuor pour violoncelle, deux violons et alto*, op. 13. — 14° *Six duos faciles pour deux violoncelles*, op. 9. — 15° Trois idem, pour deux bassons ou deux violoncelles, op. 10. — 16° Trois idem, op. 15. — 17° *Huit variations pour violoncelle, avec accompagnement de basse*, op. 1. — 18° *Deux sonates pour violoncelle, avec basse*, op. 2. — 19° *Dix variations pour violoncelle, avec basse*, op. 11. — 20° Plusieurs divertissements pour violoncelle et piano, ou avec orchestre, op. 73, 105, 125, 143. — 21° *Dix-huit valse à quatre mains pour le piano*, op. 5, 17 et 20. — 22° *Exercices pour le violoncelle*, op. 47. — 23° Douze idem, op. 54. — 24° Beaucoup de pièces détachées, de pots-pourris, etc., pour le violoncelle. — 25° Symphonie à grand orchestre, op. 40 ; idem, op. 85. — 26° Plusieurs ouvertures, idem. — 27° Messe en fa, exécutée à Dresde, en 1837. On a aussi représenté dans la même ville, en 1841, l'opéra de cet artiste intitulé *Graziosa*.

**DOTZAUER** (JUSTE-BERNARD-FRÉDÉRIC), fils du précédent, est né à Leipsack le 12 mai 1806. Il s'est fait connaître comme pianiste et a publié quelques morceaux pour son instrument, entre lesquels on remarque des variations pour piano et violoncelle sur l'air allemand *an Alexis*.

**DOTZAUER** (CHARLES-LOUIS), deuxième fils de Juste-Jean-Frédéric, est né à Dresde le 7 décembre 1811. Élève de son père pour le violoncelle, il a fait avec lui et son frère aîné quelques voyages et s'est fait applaudir à Berlin. Depuis 1830 il est attaché à la musique du prince de Hesse-Cassel. Il a écrit quelques morceaux pour son instrument.

**DOUAI** ou **DOUAY** (EMILE), compositeur, est né à Paris vers 1802. On ignore quelle fut la première direction de ses études musicales, car il ne fut point élève du Conservatoire; mais on sait que Roicha lui enseigna l'harmonie et le contrepoint. Le théâtre du *Gymnase dramatique* ayant été ouvert en 1822, M. Douay y eut une place de premier violon dans l'orchestre; il en fut nommé deuxième chef en 1823, et dans la même année il y fit représenter le petit opéra *une Aventure de Faublas*, qui fit une lourde chute et ne fut pas achevé. En 1827 il donna sa démission de sa place de second chef d'orchestre et prit celle de violon solo au même théâtre; mais il ne la garda que jusqu'en 1831, époque de sa retraite. Alors il disparut de la vie active des artistes, se bornant à former quelques élèves, cachant son existence, vivant de peu, et méditant en silence sur certaines innovations qu'il entrevoyait dans son art. Esprit sérieux, homme d'étude, et possédant une instruction solide qu'il est rare de rencontrer chez les artistes, il préparait de grandes compositions dont il ne parlait à personne. Enfin il était complètement oublié lorsqu'en 1843, douze ans après sa retraite, et parvenu à l'âge de près de quarante-deux ans, il annonça un concert à la salle de la rue Neuve-Vivienne, où l'on devait exécuter deux grandes œuvres de sa composition. De ses économies il avait fait la dépense d'un orchestre complet, et, ne comptant pas sur une recette productive, il avait invité les artistes à venir l'entendre et le juger. Ses œuvres avaient pour titres *Geneviève des Bois*, ouverture, et *la Création, la Vie et la Destruction*, symphonie poétique. Dès les premières mesures l'auditoire reconnut un musicien habile dans l'art d'écrire, ainsi qu'un esprit indépendant qui cherche des voies nouvelles. Il y avait là de la hardiesse, de la grandeur, des effets inconnus, mais du charme, point. L'auditoire, appréciant le mérite de ces ouvrages, applaudit avec chaleur ce qu'il venait d'entendre, mais il sortit plus étonné que séduit. Toutefois, les journaux ayant appelé l'attention publique sur les œuvres de M. Douay, les amateurs se portèrent en foule à deux autres concerts où les mêmes compositions furent exécutées. Après cet essai de son talent, le compositeur partit pour l'Allemagne, la parcourut sans dire son nom, sans se faire connaître comme artiste, écoutant, comparant et méditant.

Revenu à Paris, il se remit à l'œuvre, et, après trois années de silence, il reparut de nouveau dans des concerts donnés à la salle Ventadour, où il fit entendre deux grandes compositions d'or-

chestre, avec chœurs et solos, lesquelles avaient pour titres *Cristophe Colomb*, et *la Mer, ou une voix dans l'orage*. L'impression produite par ces œuvres fut moins favorable que celle des premiers ouvrages. Enfin, dans l'année suivante, il donna de nouveaux concerts au Théâtre-Italien, dans lesquels on entendit deux œuvres nouvelles, intitulées *Jeanne* (d'Arc), *trilogie musicale à grand orchestre, avec chœurs et voix principale*, et *la Chasse royale* (vision de Henri IV), *légende de la forêt de Fontainebleau*, en 2 parties, pour orchestre, chœur et voix principale.

L'effet de ces compositions ne répondit pas à l'attente de l'auteur : la trilogie de *Jeanne* parut d'une longueur excessive, et les fanfares de la *Chasse royale*, pour quatre cors à sons bouchés, furent fort mal exécutées, et ne firent entendre que des sons étranges et faux.

Ainsi qu'on le voit, M. Douay est un de ces musiciens qui veulent faire de la musique descriptive, imitative, et transportent dans le genre instrumental le sujet du drame. Son entreprise en ce genre n'a pas été plus heureuse que celle de ses prédécesseurs, et de ceux qui, en dépit de tant d'essais peu satisfaisants, se sont obstinés à suivre les mêmes voies. Ainsi que nous l'avons écrit souvent, nous répétons ici que ces innovations, loin d'être un progrès de l'art, en marquent la décadence, parce qu'on veut lui donner une mission qui n'est pas dans sa nature.

Après que M. Douay fut revenu de son voyage en Allemagne, il entra à l'orchestre du Théâtre Italien comme violoniste et y fut attaché pendant plusieurs années; mais, jaloux de son indépendance, il s'est retiré de nouveau, et n'a reparu dans le monde musical que pour faire entendre aux concerts des Jeunes Artistes du Conservatoire, dirigés par M. Pasdeloup, une ouverture et une symphonie qui, après avoir été applaudies avec enthousiasme par l'orchestre aux répétitions, n'ont pas eu de succès près du public. On connaît aussi de M. Douay une héroïde musicale pour voix seule et orchestre, intitulée *Homère*.

**DOUET** (ALEXANDRE), prêtre et maître de chapelle de l'église Saint-Hilaire de Poltiers, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a publié : *Missa sex vocum ad imitationem moduli Consolamini*; Paris, Christophe Ballard, 1676, in-fol.

**DOURLÉN** (VICTOR), né à Dunkerque en 1779, entra au Conservatoire, dans la classe de piano de Mozin, en 1797, reçut des leçons d'harmonie de Catel, et apprit ensuite le contrepoint sous la direction de Gossec. En 1806 il concourut pour le grand prix de composition musicale,



qui lui fut décerné par la classe des beaux-arts de l'Institut. Ce prix lui procurait l'avantage d'aller en Italie, aux frais du gouvernement, étudier l'art de chanter avec facilité dans la composition; mais avant son départ il fit représenter au théâtre Feydeau *Philoclès*, opéra en deux actes, dont il avait fait la musique. Pendant son séjour à l'école des Beaux-Arts, à Rome, Dourlin envoya à l'Institut un *Dies iræ* dont il était l'auteur, et sur lequel le Breton, secrétaire de la quatrième classe de cette compagnie, fit un rapport favorable, au mois d'octobre 1808. De retour à Paris, Dourlin a donné au théâtre Feydeau les opéras suivants : 1° *Linée*, en trois actes, 1808. — 2° *La Dupe de son art*, en un acte, 1809. — 3° *Cagliostro*, en trois actes, en société avec Reicha, 1811. — 4° *Plus heureux que sage*, en un acte, 1816. — 5° *Le Frère Philippe*, en un acte, 1818. — 6° *Marini*, en trois actes, 1819. — 7° *Le petit Souper*, en un acte, 1822. Outre ces ouvrages, M. Dourlin a publié plusieurs compositions instrumentales, parmi lesquelles on remarque : 1° Sonates pour le piano, op. 1. — 2° Fantaisie sur la romance de *Bélisaire*. — 3° Premier concerto pour le piano, op. 3. — 4° Trio pour piano, violon et basse, op. 4. — 5° Trois sonates avec accompagnement de violon, op. 5. — 6° Fantaisie en trio, avec F. Krebél. — 7° Pot-pourri sur les airs de *Jean de Paris*. — 8° Sonates faciles pour le piano, op. 6. — 9° Sonate avec accompagnement de flûte, op. 9. — 10° Sonate à quatre mains, op. 10. Dourlin a été professeur d'harmonie et d'accompagnement au Conservatoire de Musique de Paris, depuis 1816 jusqu'en 1846, époque où il a pris sa retraite. Il a publié, pour l'usage de ses élèves, un *Tableau synoptique des Accords*; Paris, Pacini, et un *Traité d'Harmonie, contenant un cours complet, tel qu'il est enseigné au Conservatoire de Paris*; Paris, Pflipp, 1834, 1 vol. gr. in-4°. Cet ouvrage, dédié à Cherubini, a été approuvé par la classe des beaux-arts de l'Institut de France sur le rapport de Berton. La doctrine qu'en est la base est celle de Catel, et ses développements y sont enrichis d'un grand nombre d'exemples bien écrits, à quatre parties.

**DOUTH (PHILIPPE)**, écrivain anglais du dix-septième siècle, a publié un poème sur la musique sous ce titre : *Musica incantans, seu Poema exprimens vires musices, jussu enim in insaniam adigentis, et musci inde periculum*; Londres, 1674, in-4°. Cet ouvrage est fort rare.

**DOUWES (NICOLAS, en hollandais Klaas)**, organiste et maître d'école à Tzum, dans la Frise, acquit à Leeuwarden en 1668. Il fit imprimer

à Franeker, en 1699, in-12 de cent trente-deux pages, un traité de la musique et des instruments, dont il avait préparé une deuxième édition améliorée, qui ne parut qu'après sa mort, en 1722, et qui fut reproduit plusieurs fois sous le titre suivant : *Grondig ondersoek van de Toonen der Musijk; waarin van de wijldje of grootheit van Octaven, Quinten, Quarten en Tertien, gheele en halve Toonen onvolmakte en valsche spellen geoorloofde t'zamenvoeging van Octaven*, etc. (Recherches fondamentales sur les tons de la musique, etc.). La dernière édition a paru à Amsterdam, en 1773, in-4°. Dans la deuxième partie on trouve la description de l'orgue, du clavier, du clavecin, du flageolet, des flûtes (à bec), du chalumeau, du hautbois, des cornes, des trompettes, de la trompette marine, des violes, et des instruments à cordes pincées, avec les systèmes de leur accord.

**DOWLAND (JEAN)**, célèbre joueur de luth anglais, né dans la cité de Westminster, en 1562, fut admis à l'âge de vingt-six ans à prendre le grade de bachelier en musique, à l'université d'Oxford. Dans un sonnet attribué à Shakespeare on trouve ce passage relatif à Dowland :

If musicke and sweet poetry agree,  
As they must needs (the sister and the brother)  
Then must the love be great twist thee and me,  
Because thou lov'st the one and I the other.  
Dowland to thee is dear, whose heavenly touch  
Upon the lute doth ravish human sense;  
Spencer to me, etc., etc. (1).

En 1584 Dowland voyagea en France, et de là passa en Allemagne, où il fut reçu de la manière la plus flatteuse par le duc de Brunswick et par le prince Maurice, landgrave de Hesse-Cassel. Après avoir passé quelques mois à la cour de ces princes, il traversa les Alpes, et visita Venise, Padoue, Gênes, Ferrare et Florence. A Venise il se lia d'amitié avec le célèbre compositeur Jean Croce. De retour en Angleterre il y publia ses premières compositions en 1595, sous ce titre : *The first Booke of songs or ayres of foure parts, with tablature for the lute* (Premier livre de chansons en d'airs à quatre parties, avec tablature de luth). Peu de temps après il partit pour le Danemark et devint premier luthiste du roi de ce pays. Le deuxième livre de ses chansons (*the second Booke of song or airs for the lute or Orpharion, with the viol de Gamba*) est datée de Helzingers

(1) Si la musique et la douce poésie se joignent comme le doivent une sœur et un frère, l'amour entre vous et moi doit être grand, car vous aimez l'une et moi l'autre. Dowland vous est cher par sa touche divine sur le luth, qui ravit les sens; Spencer me plaît, etc.

en Danemark, le 1<sup>er</sup> juin 1600. En 1603 il était de retour à Londres, et y publia : *The third Book of songs or airs to sing to the lute, Orpharion, or violls*. Cet ouvrage fut suivi de celui qui a pour titre : *Lachrimæ, or seaven teares figured in seaven passionate pavans, with divers others pavans, gagliards and almands, set forth for the lute, viols, or violins, in five parts* (les Larmes, figurées par sept pavaues passionnées, avec d'autres pavaues, galliards et allemandes, arrangées pour le luth, les violes ou violons, à cinq parties). Cet ouvrage paraît avoir joui d'une assez grande célébrité, car il en est fait mention dans une comédie de Middleton intitulée : *No wit like a Woman's* (Nul esprit n'est semblable à celui d'une femme), dans laquelle une servante annonce une fâcheuse nouvelle à sa maîtresse, et en reçoit la réponse suivante :

No, Thou playest Dowland's Lachrimæ to thy master.

Dans la dédicace de cette œuvre à la reine Anne, qui était sœur de Christian IV, roi de Danemark, Dowland dit que, voulant retourner près de ce prince, son maître, il s'était embarqué, mais que les vents contraires l'ont obligé à passer l'hiver en Angleterre.

En 1609 Dowland publia à Londres sa traduction anglaise du traité de musique d'Ornithoparcus. Cette traduction est plus rare que l'ouvrage original, parce qu'il n'en a été fait qu'une édition. Dans la préface il dit que, étant résolu de rester désormais chez lui, il publiera d'autres ouvrages, particulièrement ses observations et instructions concernant l'art de jouer du luth (*My observations and directions concerning the art of Lute playing*). Ces instructions et observations parurent en effet dans l'année suivante, en tête d'une collection de leçons pour le luth, éditée par le frère de Dowland, sous ce titre : *Varietie of Lessons : viz. Fantasies, Pavans, Galliards, Almains, Corantos and Volts. Selected out of the best approved authors as well beyond the seas as of our owne country; by Robert Dowland. Where unto is annexed certaine observations belonging to Lute-playing, by John-Baptisto Besardo of Visconti; Also a short treatise thereunto appertaining by John Dowland, bachelor of musick; London, printed for Thomas Adams, 1610*. Un exemplaire de ce recueil, considéré comme unique par M. Chappell, existe à la bibliothèque bodléienne. En 1612, Dowland fit paraître une collection de pièces sous ce titre : *A Pilgrim's solace, wherein is contained musical harmony of three, four and five parts, to be sung and*

*plaid with lute and viols* (la Consolation d'un pèlerin, où est contenue une harmonie musicale à trois, quatre et cinq parties, pour être chantée ou jouée sur le luth ou les violes). Quelques madrigaux de Dowland ont été insérés dans la *Musica antiqua* de Smith et dans la collection du docteur Crotch. Ces spécimens de sa musique ne donnent pas une idée favorable de son génie ni de son savoir. Nonobstant la médiocrité de leur mérite au point de vue de l'art, les livres de chansons ou madrigaux de Dowland sont si rares aujourd'hui qu'un exemplaire des trois livres réunis (1595-1603) a été vendu en 1846, chez MM. Kalkin et Budd, à Londres, la somme énorme de 12 livres 15 schellings (318 fr. 75 c.). M. W. Chappell a publié le premier livre des Airs de Dowland, en partition, dans la collection de la Société des Antiquaires de musique, à Londres, in-fol. Il y a lieu de croire que Dowland était meilleur instrumentiste que compositeur. Hawkins indique l'année 1615 comme la date de la mort de ce musicien (*Hist. of the Science and practice of Music*, t. III, p. 326); mais deux documents authentiques découverts par M. le docteur Rimbault, et publiés par M. Chappell, prouvent que Dowland était encore attaché à la musique de la cour, à Londres, en 1625, et qu'il était alors âgé de soixante-trois ans; enfin, qu'il était décédé au mois d'avril 1626 (1).

**DOWLAND** (ROBERT), frère du précédent, a publié un recueil de chansons à plusieurs voix, de sa composition, sous le titre de *A musical Banquet*; Londres 1610, in-fol.

**DOYAGUE** (D. MANUEL-JOSÉ), compositeur espagnol, naquit à Salamanque, le 17 février 1755. Fils d'un artisan de cette ville, il semblait destiné à la modeste condition de son père; mais ses heureuses facultés en décidèrent autrement. Trop pauvres pour lui faire suivre le cours d'études de l'université, ses parents eurent la honneur pensée de le faire admettre parmi les enfants de chœur de la cathédrale, et le jeune Doyague apprit au collège de la maîtrise la musique théorique et pratique, ainsi que les lettres latines. Il était âgé de vingt-six ans lorsque son maître de musique et de composition, D. Juan Martin, maître de chapelle de la cathédrale, se retira en 1781; Doyague fut désigné pour lui succéder, et dans le même temps on lui confia la chaire de musique de l'université. Il était ecclésiastique et chanoine de la cathédrale; mais, d'un caractère peu sociable, il ne voyait personne, et sa longue

(1) Voyez l'introduction placée par M. Chappell dans *The first set of songs in four parts composed by John Dowland, etc.*, p. 4.)

vie s'écoula dans une retraite absolue. Passionné pour l'art, il était incessamment occupé de la composition de ses ouvrages ; mais, sans ambition de renommée, il ne cherchait point à les répandre, se contentant de les faire exécuter dans son église. De là vient qu'il était à peine connu de ses compatriotes, lorsqu'en 1813 il consentit à se rendre à Madrid pour diriger l'exécution d'un *Te Deum* de la plus grande beauté qu'il avait composé à l'occasion de l'heureux accouchement de la reine. En 1830 on chanta dans la même chapelle une messe de Doyagüe, à 8 voix réelles avec orchestre, dont la beauté excita l'enthousiasme des artistes. L'effet de cette composition fit décerner à son auteur le titre de maître honoraire du Conservatoire de Madrid, en 1831. Le chef-d'œuvre de cet artiste remarquable est, dit-on, un *Magnificat* à 8 voix, avec orchestre et orgue obligé. En 1829 un de ses *Miserere* fut envoyé à Rossini, qui, frappé de l'originalité des idées et de l'élévation du style, écrivit à Doyagüe une lettre flatteuse de remerciements et d'éloges. Ce maître, décédé le 18 décembre 1842, à l'âge de 57 ans, a été enterré avec pompe au cimetière de Salamanque ; un tombeau en marbre lui a été élevé, et l'on y a déposé, à côté de ses restes mortels, l'original de son célèbre *Magnificat*, dans une cassette recouverte en plomb. Parmi les productions de Doyagüe on remarque : 1° Le grand *Magnificat* dont il vient d'être parlé. — 2° Un autre *Magnificat* à 4 voix et orchestre. — 3° Un troisième idem à 8 voix avec instruments, en ré. — 4° Des *Lamentations* pour la semaine sainte. — 5° Trois *Miserere*, en mi bémol, parmi lesquels se trouve celui qui fut envoyé à Rossini. — 6° D'autres *Miserere* en style plus léger, à 4 voix, en fa. — 7° Une messe solennelle à 8 voix, orchestre et orgue obligé, en sol. — 8° Messe à 4 voix, en fa. — 9° Deux autres idem, en la. — 10° Une autre idem, en si bémol. — 11° Les psaumes des vêpres pour toutes les fêtes. — 12° Office des Morts à 4 voix, chœur et orchestre. — 13° Motet funèbre à 4 voix, avec accompagnement de deux violons, alto et basse, en fa. — 14° Plusieurs *Genitori*. — 15° Un grand *Te Deum* à 8 voix et orchestre. — 16° Un nombre immense de psaumes, motets, villancicos, airs, duos et quatuors d'église, en toute sorte de combinaisons de voix et d'instrumentation. Le style de Doyagüe est une alliance des formes sévères avec les tendances harmoniques de la musique moderne.

DOZON (M<sup>lre</sup>). Voyez CHÉRON (M<sup>me</sup>).

DRAGHETTI (ANDRÉ), jésuite italien,

professeur de métaphysique à l'université de Brera, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a publié un petit traité de Psychologie sous le titre de *Psychologia specimen*; Milan, 1771, in-8°. Il y traite (p. 45-53) des lois des séries arithmétiques et géométriques appliquées à l'échelle musicale. Le P. Sacchi (voy. ce nom) attaqua les idées du P. Draghetti, relatives à ce sujet, dans un petit écrit qui a pour titre : *Risposta al P. Andrea Draghetti, della compagnia di Gesù, sulle legge di continuità nella scala musicale*, Milan, 1771, et ce morceau donna lieu à une autre publication du P. Draghetti, intitulée : *Della legge di continuità nella scala musicale, replica alla risposta del Padre D. Giovenale Sacchi*; Milan, 1772, 97 pages in-8°, avec une planche. Il a été rendu compte de la discussion de ces deux savants dans la *Gazette littéraire de Milan* (1772, n° 26), et dans le *Journal des Savants* (1773, janvier, p. 131, février, p. 375.)

DRAGHI (BALTHASAR), compositeur italien qui vivait vers la fin du seizième siècle, a publié des *Canzonette* e *villanelle alla Napoletana*; Venise, 1581.

DRAGHI (ANTOINE), compositeur dramatique, né à Ferrare en 1642, commença à écrire fort jeune, et, après avoir fait des messes et des motets à l'âge de vingt et un ans, composa son premier opéra en 1663. Peu de musiciens ont eu une fécondité égale à la sienne. Après avoir passé plus de vingt-cinq ans au service de la cour de Vienne, il retourna vers la fin de sa vie à Ferrare, et y mourut en 1707. On peut juger de sa facilité par la liste suivante de ses opéras : 1° *Aronisba*, en 1663. — 2° *Alcindo*. — 3° *Claricea*, 1665. — 4° *Muzio Scavola*, 1666. — 5° *Ercolo acquisiteur della immortalità*, 1667. — 6° *Atalanta*, 1669. — 7° *Leonida in Tegea*, 1670. — 8° *Idée*, 1670. — 9° *Penelope*, 1670. — 10° *La Prosperità d'Ello Sejano*, 1670. — 11° *Cidippe*, 1671. — 12° *Avidità di Midà*, 1671. — 13° *Gara de Genni*, 1671. — 14° *Gundelberga*, 1672. — 15° *La Sulpizia*, 1672. — 16° *Atomi d'Epicure*, 1672. — 17° *Provare per non recitare* (divertissement), 1673. — 18° *La Tessalonica*, 1673. — 19° *La Lanterna di Diogene*, 1674. — 20° *Il Ratto delle Sabine*, 1674. — 21° *Il Fuoco eterno custodito dalle vestali*, 1674. — 22° *Pirro*, 1675. — 23° *I Pazzi Abderiti*, 1675. — 24° *Lucrezia*, 1676. — 25° *Soleuco*, 1676. — 26° *Il Silenzio d'Arpocrate*, 1677. — 27° *Adriano sull'isola Casio*, 1677. — 28° *Chelonida*, 1677. — 29° *Rodogone*, 1677. — 30° *La Conquista del velo d'Oro*, 1678. — 31° *Creso*, 1678. — 32° *Enea in Italia*, 1678. — 33°

*Leucippe*, 1678. — 34° *La Monarchia latina trionfante*, 1678. — 35° *Il Tempio di Diana in Taurica*, 1678. — 36° *Il Vincitor magnanimo in Tito Quinto*, 1678. — 37° *Flaminio*, 1679—38° *Baldracca*, 1679. — 39° *La Pasienza di Socrate con due moglie*, 1680. — 40° *Il Temistocle*, en 1681. — 41° *Achille in Tessalia*, 1681. — 32° *La Forza dell'amicizia*, 1681. — 43° *Gli Stratagemmi di Bionte*, 1682. — 44° *La Chimera*, 1682. — 45° *La Lira d'Orfeo*, 1683. — 46° *Il Palladio in Roma*, 1683. — 47° *La più generosa Spartana*, 1685. — 48° *Le nere Azioni di Tempe*, 1685. — 49° *Il Risorcimento della ruota della Fortuna*, 1685. — 50° *Le Scioccagini degli Psilli*, 1686. — 51° *Lo Studio d'amore*, 1686. — 52° *La Vendetta dell'onestà*, 1687. — 53° *La Vittoria della fortezza*, 1687. — 54° *Il Marito ama più, la moglie ama meglio*, 1688. — 55° *Tanasio*, 1688. — 56° *I Planeti benigni*, 1689. — 57° *Pimmallone in Cipro*, 1689. — 58° *Rosaura*, 1689. — 59° *La Regina de Volsci*, 1690. — 60° *Il Ringiovenito*, 1691. — 61° *Il Tributo de' Sari*, 1691. — 62° *La Varietà di fortuna in Lucio Giunio Bruto*, 1691. — 63° *Il Merito uniformi i Geni*, 1691. — 64° *Fedeltà e Generosità*, en 1692. — 65° *Amore in Sogno*, 1693. — 66° *Le Piane della virtù e della fortuna*, 1693. — 67° *Le più ricche Gemme*, 1693. — 68° *Pelopida Tebano in Tessaglia*, 1694. — 69° *L'Ossequio della poesia e della storia*, 1694. — 70° *Le Sere dell'Aventino*, 1694. — 71° *La Chioma di Berenice*, 1695. — 72° *La Finta cecità d'Antioche Grande*, 1695. — 73° *Industrie amorose de' ragazze di Tracia*, 1695. — 74° *Magnanimità di Fabrizio*, 1696. — 75° *La Tirannide abbattuta delle virtù*, 1697. — 76° *Adalberto, ovvero la forza dell'astuzie femminile*, 1697. — 77° *Amor per virtù*, 1697. — 78° *Le Piramide d'Egitto*, 1697. — 79° *Arbace, fondatore dell'impero de Parti*, 1698. — 80° *Delizioso Ritiro di Lucullo*, 1698. — 81° *Idea del felice governo*, 1698. — 82° *Le Finezze dell'amicizia e dell'onore*, 1699. — 83° *L'Aleste*, 1799. On connaît aussi quelques oratorios d'Antoine Draghi, parmi lesquels on remarque le *Cinque Piaghe di Cristo*, écrit en 1677.

**DRAGHI (JEAN-BAPTISTE)**, claveciniste et compositeur né en Italie, accompagna en Angleterre Marie d'Este, princesse de Modène et épouse du roi Jacques II. Pendant toute la durée de ce règne il fut le musicien favori de la cour. On croit aussi qu'il donna des leçons de musique à la reine Anne. L'année de sa mort est ignorée. Les ouvrages qu'il publia en Angleterre consistent en suite des pièces de

clavecin. Il fit aussi la musique de deux opéras : l'un, intitulé *Psyché*, en société avec Lock ; l'autre, sous le titre de *the Wonders in the Sun, or the kingdom of birds* (les Merveilles dans le soleil, ou le royaume des oiseaux), représenté au théâtre de la Reine, dans Haymarket, en 1706. On croit que plusieurs antennes insérées dans les collections de la fin du dix-septième siècle, et indiquées sous le nom de *Baptiste*, sont de Draghi.

**DRAGONETTI** (DOMINIQUE), virtuose sur la contre-basse, est né à Venise le 7 avril 1763. Son père, simple ménestrier, jouait aussi de cet instrument. Dragonetti n'eut point d'autre maître que lui-même ; un pauvre cordonnier, nommé Schiamadori, lui enseigna les premiers principes de la musique. Seul il apprit à jouer de la contre-basse, et ses progrès furent si rapides qu'à l'âge de onze ans il était capable de faire sa partie dans un orchestre. Un musicien, nommé Doretti, ayant eu occasion de l'entendre, fut si étonné de ses rares dispositions qu'il pria son père de lui donner un maître. Celui-ci confia son fils aux soins de Berini, contre-bassiste de l'église de Saint-Marc et le meilleur maître de Venise. Après avoir donné onze leçons au jeune Dragonetti, ce vieux musicien n'eut plus rien à lui apprendre, car son élève était arrivé à un degré de talent supérieur au sien. A l'âge de treize ans Dragonetti occupait la place de premier contre-bassiste à l'Opéra-Bouffe ; à quatorze on lui confia la même place à l'Opéra-Sérieux de San-Benedetto ; enfin, à dix-neuf, il succéda à son maître Berini au chœur de l'église de Saint-Marc. Son talent extraordinaire le faisait souvent choisir pour jouer sur la contre-basse la partie de violoncelle dans les quatuors de violon. Les concertos les plus difficiles de basson ou de violoncelle n'étaient qu'un jeu pour lui. Il avait composé pour son usage des concertos, des solos, des sonates, dans lesquels il avait introduit des passages d'une si grande difficulté, que lui seul pouvait les jouer. Dans un voyage qu'il fit à Vicence, il eut le bonheur d'acquiescer une contre-basse excellente qui avait été construite par Gaspard de Salò, maître d'André Amati : c'est cette même contre-basse dont il s'est toujours servi depuis lors. De retour à Venise il reçut l'invitation de se rendre à Londres ; Bertoni, maître de chapelle de Saint-Marc, et le célèbre chanteur Pacchierotti, qui arrivait d'Angleterre, l'engagèrent à accepter cette invitation. Il avait alors trente-huit ans et était dans la force de son talent. Il arriva à Londres en 1791 et y excita le plus grand étonnement. Non-seu-

lement il exécutait avec une admirable précision les passages les plus difficiles en sons harmoniques; mais à l'orchestre, où il était placé près du piano, lorsque les musiciens hésitaient dans la mesure, Dragonetti les rassurait aussitôt en attaquant avec énergie les notes essentielles. On rapporte que Viotti, ayant un jour engagé cet artiste à jouer la seconde partie d'un de ses duos de violon les plus difficiles, et remarquant sa facilité à remplir cette tâche, lui proposa de jouer le premier violon; Dragonetti mit tant d'habileté dans ce tour de force que Viotti s'écria qu'il n'avait point d'égal. Bien qu'âgé de soixante-cinq ans, Dragonetti tenait encore, au théâtre du Roi et aux concerts de la Société philharmonique, la place de première contre-basse, et, quoiqu'il eût perdu quelque chose de son agilité, il remplissait ses fonctions de manière à exciter l'étonnement de ceux qui l'entendaient. Pendant son long séjour à Londres, il avait rassemblé une collection nombreuse d'objets de curiosité et d'antiquité de tout genre, parmi lesquels on remarquait beaucoup d'instruments de musique.

Dragonetti est mort à Londres, au mois de mai 1846. Deses deux contre-basses, l'une de Gaspard de Salò, comme il a été dit ci-dessus, l'autre de Stradivari, il légua la première à la ville de Venise, sa patrie. M. François Caffi a publié : *Biografia di D. Dragonetti, Veneziano*; Venezia, 1846.

**DRAGONI** (JEAN-ANDRÉ), maître de chapelle à Saint-Jean-de-Latran, dans la seconde moitié du seizième siècle, naquit à Meldola, bourg des États de l'Église, vers 1540, et fut élève de Jean Pierluigi de Palestrina. Ayant été nommé maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran au mois de juin 1576, il conserva cette place jusqu'à sa mort, arrivée en 1598. On connaît de lui : 1° *Madrigali a cinque voci*, lib. 1°, Venise, Girolamo Scotto, 1575, in-4°; 2<sup>me</sup> édition, Venise, 1594; libro 2°, Venise, Scotto, 1575; libro 3°, *ibid.*, 1579; libro 4°, Vicenti, 1594. — 2° *Madrigali a 6 voci*, libro 1°, Venise, Scotto, 1583. — 3° *Villanelle a 5 voci*; *ibid.*, 1588. — 4° *Motetti per tutti i santi dell' anno, a 5 voci*; Venise, 1578. — 5° *Motetti a tre voci*, Venise, 1580. Après la mort de Dragoni, le chapitre de Saint-Jean-de-Latran a fait imprimer de ce compositeur un livre de madrigaux à six voix et un livre de motets à cinq, en trois parties; Rome, Mutio, 1600. Le catalogue de la collection de M. l'abbé Santini, de Rome, indique aussi, sous le nom de cet auteur, trois *Benedictus* à huit voix, une messe à quatre en canon, et un *Dixit* à huit. On trouve un madrigal de Dragoni dans la collection publiée par Simon Verovio, sous ce titre : *Canzonette à quattro voci composte da*

*diversi ecc<sup>mi</sup> musici, con l'intavolatura del cimbalo et del luto*; in Roma, 1591, petit in-fol.

**DRAUD** ou **DRAUDIUS** (GEORGES), pasteur à Gross-Carben, dans le duché de Hesse-Darmstadt, ensuite à Ortenberg, et enfin à Dauterheim, naquit dans ce dernier lieu le 9 janvier 1573, et mourut à Butzbach en 1635. Tout le monde connaît ses Bibliothèques classique et exotique, Francfort, 1611 et 1625, in-4°. On y trouve les titres d'environ douze cents ouvrages de musique théorique et pratique, publiés dans les seizième et dix-septième siècles; mais la plupart des titres et des noms sont changés par une traduction latine.

**DREBENSTADIUS** (PAULUS), magister à Helmstedt, vers la fin du seizième siècle, a publié un épithalame à six voix sous ce titre : *Hochzeitlicher Gesang von 6 Stimmen, Andreæ Hartmann Furst. Braunsch. Amt-Schreiber des Hauses Erzen, als Bräutigam, v. Jungfrau Hedwigen Margareth, Antonii Amerbachs, furst. Braunsch. gewesenen Organistens (seel.) nachgelassener Tochter zu Ehren*, Helmstedt, 1591, in-4°.

**DRECHSLER** (JEAN-GABRIEL), bachelier en théologie et professeur au collège de Halle, naquit à Wolkenstein en 1634, et mourut à Halle le 22 octobre 1677. Il est auteur d'une dissertation *de Cythara Davidica*, qui a paru à Leipsick, en 1670, in-4°. Il en a été fait une deuxième édition remaniée, à Leipsick, en 1712, in-4° de 33 pages. Georges Serpilius l'a insérée dans ses *Vitis Scriptorum sacrarum germanice editis*, part. 9, p. 34, et Ugolini, dans son *Tresor des Antiquités sacrées*, t. 82, p. 171.

**DRECHSLER** (JOSEPH), professeur d'harmonie à l'école Sainte-Anne de Vienne, est né le 26 mars 1782 à Wöllischburchen, en Bohême. Son père lui donna les premières leçons de musique, puis il fut envoyé au convent des franciscains de Passau, pour y être enfant de chœur; de là il alla à Jorenbach faire un cours d'études littéraires; il y apprit aussi le contrepoint sous la direction d'un moine. Destiné par son père à l'état ecclésiastique, il alla étudier la théologie à Prague; mais, ayant terminé son cours de cette science avant d'avoir atteint l'âge requis pour recevoir les Ordres, il se rendit à Vienne pour y apprendre la jurisprudence, changea encore de résolution et accepta, en 1810, une place de corépétiteur au théâtre de l'Opéra de la cour. Plus tard il fut nommé vice-maître de chapelle, et en 1815 il obtint la place d'organiste chez les PP. Servites. Quatre ans après, l'orgue de Sainte-Anne lui fut confié; en 1821 il reçut sa nomi-

nation de maître de chapelle de l'église de l'Université et de la paroisse de la cour, et presque dans le même temps il fut chargé de former des élèves candidats pour la théorie musicale et pour l'orgue. Depuis lors il a été nommé directeur de musique au théâtre de Josepstadt, et en 1824 les mêmes fonctions lui ont été confiées au théâtre de Léopoldstadt. Appelé à celles de maître de chapelle de l'église Saint-Étienne, il les a remplies jusqu'à sa mort, arrivée au mois de mars 1852. Il était âgé de soixante-dix ans. Les compositions de Drechsler sont en grand nombre; on y remarque : 1° Dix messes solennelles. — 2° Un *Requiem*. — 3° Un *Veni, Sancte Spiritus*, à quatre voix et orchestre. — 4° Plusieurs offertoires et graduels. — 5° *L'Enfant prodigue*, mélodrame. — 6° Six opéras, dont *Claudine de Villa-Bella*, *le Pantier enchanté*, *Pauline*, etc. — 7° Dix-huit vaudevilles ou opérettes, notamment : *Ydor*, *le Diamant du roi des Esprits*, *la Fille du monde des Fées*, *l'Esprit des Montagnes*, *Capriciosa*, *la Girafe*, *le Petit Homme vert*, *Oscar et Tina*, *la Reine des Serpents*, *la Sylphide*, *les Viennois à Bagdad*, etc. — 8° Beaucoup de pantomimes. — 9° Trois grandes cantates, dont une pour l'inauguration de la nouvelle synagogue. — 10° Des quatuors pour violon. — 11° Des sonates pour piano, avec et sans accompagnement. — 12° Des airs variés, rondos, marches et danses, pour le même instrument. — 13° Des fugues pour l'orgue. — 14° Des chansons à voix seule, avec accompagnement de piano. — 15° Une petite méthode d'orgue; Vienne, Haslinger. — 16° La méthode de piano de Pleyel, traduite et modifiée; ibid. — 17° Un traité d'harmonie et d'accompagnement, avec une introduction au contrepoint, sous ce titre : *Harmonie und Generalbasslehre, nebst einem Anhang vom Contrapuncte*, édition améliorée, grand in-8°, 1828; Vienne, Haslinger. La première édition avait été publiée à Vienne, chez Steiner, sans date. La méthode didactique de cet ouvrage est de peu de valeur, mais les exemples sont écrits avec assez de pureté. — 18° Une collection d'exercices pour l'accompagnement de la basse chiffrée, avec une introduction sur l'art de préluder, sous ce titre : *Generalbass-Uebungen mit Ziffer-Bezeichnung, nebst einer Anleitung mit Beispielen zum prästudiren*; Vienne, 1824, à l'Institut lithographique. — 19° Une suite de formules pour apprendre à préluder et improviser sans avoir la connaissance des règles du contrepoint; cet ouvrage est intitulé : *Theoretisch-praktischer Leitfaden, ohne Kenntniss des Contrapunctes*

*phantasiren oder prästudiren zu Koennen*, Vienne, Tendler (1834), in-8° de 76 pages.

**DRECHSLER** (FRANÇOIS), compositeur, né en Bohême, et peut-être parent du précédent, vit à Prague. Il s'est fait connaître, vers 1838, par plusieurs œuvres de musique d'église, particulièrement par une messe solennelle en ut pour un chœur à 4 parties, 2 violons, violoncelle et orgue obligés, avec les instruments à vent *ad libitum*; Prague, Berra.

**DREI** (FRANÇOIS), violoniste et compositeur, né à Sienna en 1737, fut élève de Nardini, qui lui apprit à jouer l'adagio supérieurement. Ses compositions, consistant en sonates pour violon, quatuors, et quelques morceaux de musique vocale, ont été imprimées de 1760 à 1785. Il est mort dans sa patrie, le 1<sup>er</sup> janvier 1801.

**DREIST** (K.-A.), né à Reigenwald, en Poméranie, étudia les nouvelles méthodes d'enseignement à Yverdon, vers 1810, quitta la Suisse au mois de septembre 1812, et se rendit à Bunzlau, où il fut chargé, en 1816, conjointement avec le pasteur Hoffman et M. Hennig, de faire le plan d'une école publique, pour la basse Silésie, d'après la méthode de Pestalozzi. Dreist a publié des observations concernant une méthode de chant basée sur celles de Pestalozzi et de Nægeli, sous ce titre : *Aufsatz ueber die Gesangbildungs-Lehre nach Pestalozzischen und Nægelischen Grundsätzen*, etc.; Zurich, 1812, in-8°.

**DRESCHKE** (GEORGES-AUGUSTE), professeur de piano à l'Institut royal de musique d'église de Berlin, est né en 1798. En 1839 il s'est fixé à Magdebourg. Le premier ouvrage qui l'a fait connaître est un traité des huit tons du chant des églises protestantes, intitulé : *System der acht Kirchen Tonarten nach P. Mortimer*; Berlin, 1834 in-8°. Ainsi que l'indique le titre, ce n'est qu'un extrait du *Traité des Tons* de Mortimer. En 1835 cet artiste donna comme sa propre invention un clavier de piano où les touches de l'échelle chromatique sont sur le même plan et se suivent alternativement; mais cette invention prétendue n'était que celle du facteur de pianos Lemme (voy. ce nom), qui n'était elle-même que le renouvellement de l'idée de Rollier (voy. ce nom). Comme Lemme, Dreschke prétendait que par ce clavier les difficultés du doigter étaient réduites à un douzième (1). Pour donner la preuve de son assertion à cet égard, il exécuta dans un concert le premier morceau d'une sonate de Hummel, en fa dièse mineur, et les

(1) Voyez l'analyse de ce système dans le 8<sup>e</sup> volume de ma *Accur musicale*, pages 16 et suivantes.

variations de H. Herz sur les thèmes de *Guillaume Tell*. Il fit applaudir son talent de pianiste dans ces deux épreuves, mais il ne persuada personne à l'égard de la nécessité prétendue de changer la disposition des notes du clavier. Dans le même concert Dreschke s'est produit comme compositeur par une ouverture à grand orchestre.

**DRESE** (ADAM), compositeur allemand, né sujet du duc de Weimar, Guillaume IV, fut envoyé à Varsovie par ce prince, pour y apprendre la science de la composition sous la direction de Marc Scaechi. Ses études finies, il revint à Weimar, où il obtint la place de maître de chapelle. Après la mort du prince qui avait été son protecteur, il se rendit à Jéna, et y fut nommé maître de chapelle et secrétaire de la chambre du duc de Saxe-Weimar, en 1672. Ce prince étant mort aussi, Drese perdit ses emplois et tomba dans l'indigence. L'ennui et le chagrin le portèrent alors (vers 1680) à lire les ouvrages du visionnaire Spenser, qui firent une impression si forte sur son esprit qu'il brûla tous les opéras qu'il avait composés jusqu'alors et qu'il se fit piétiste. Il vécut encore à Jéna jusqu'à ce que le prince de Schwarzbourg l'appela à Arnstadt, en qualité de maître de chapelle, place qu'il occupa jusqu'à sa mort, arrivée en 1718. On lui attribue la gloire d'avoir perfectionné le récitatif des opéras allemands. Outre une grande quantité de musique d'église, il a écrit aussi beaucoup de musique instrumentale et un nombre considérable d'opéras dont les titres sont inconnus maintenant. Mattheson cite aussi un traité de composition manuscrit, dont il était l'auteur (voy. *Ehrenpforte*, p. 108). On n'a imprimé de sa composition qu'un œuvre de musique instrumentale qui a pour titre : *Erster Theil etlicher Allemenden, Couranten, Sarabanden, Balletten, Intraden und Arien*; Jéna, 1672, in-fol.

**DRESE** (JEAN-SAMUEL), parent du précédent, prit de lui des leçons de composition, fut ensuite organiste de la cour à Jéna, et quitta cette place pour celle de maître de chapelle à Weimar, qu'il obtint en 1683. Il est mort dans cette ville le 1<sup>er</sup> décembre 1716, à l'âge de soixante-deux ans. Il a laissé en manuscrit des sonates pour le clavecin, des motets et quelques opéras.

**DRESEL** (H.-E.), professeur de chant au séminaire de Detmold, et inspecteur des écoles de chant de la principauté de la Lippe, depuis 1818 jusqu'en 1845, fit ses études musicales sous la direction de Frédéric Schneider. Il a publié divers ouvrages parmi lesquels on remarque : 1<sup>o</sup> Un livre choral pour le service évangélique

des temples de la principauté de la Lippe ; Hannover, Ad. Nagel, in-4<sup>o</sup>. — 2<sup>o</sup> Un recueil de chants pour les écoles des petites villes et de la campagne ; ibid.

Un autre musicien du nom de **DRESEL** (*Otto*), sur qui je n'ai pas trouvé de renseignements, est auteur de trois recueils de *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano, dont le troisième a paru en 1848. Ces *Lieder* ont de la distinction et du charme. Les trois recueils ont été publiés à Leipsack, chez Breitkopf et Härtel.

**DRESIG** (SICOMON-FRANÇOIS), né le 1<sup>er</sup> octobre 1700 à Volberg, village de la basse Lusace, devint correcteur à l'école de Saint-Thomas, à Leipsack. Dans un accès de mélancolie il s'étrangla, le 11 janvier 1742. Il a publié une dissertation sur les chœurs de l'antiquité appelés *rapodes*, sous le titre de *Commentatio critica de Rhapsodis, quorum vera origo, antiquitas ac ratio ex auctoribus et scholasticis Græcis traditur*; Leipsack, 1734, in-4<sup>o</sup>. On y trouve des recherches sur la manière de chanter la poésie des anciens.

**DRESLER** (GALLUS), né à Nebra, dans la Thuringe, au commencement du seizième siècle, fut d'abord *cantor* à Magdebourg, et devint, en 1566, diacre à l'église de Saint-Nicolas, à Zerbst. Il a publié les ouvrages suivants : 1<sup>o</sup> *XVII Cantiones sacræ quatuor et quinque vœcum*; Magdebourg, 1569, in-4<sup>o</sup>. — 2<sup>o</sup> *XIX Cantiones sacræ quatuor et quinque vœcum, tit. III alie*; Wittenberg, en 1568, in-4<sup>o</sup>. — 3<sup>o</sup> *XC Cantiones sacræ quatuor et plur. vœc.*; Magdebourg, 1570. — 4<sup>o</sup> *Elementa Musicæ practicæ in usum scholæ Magdeburgensis*; Magdebourg, 1571, huit feuilles in-8<sup>o</sup>. Une deuxième édition de ce livre a été publiée en 1584, in-8<sup>o</sup>. — 5<sup>o</sup> *Auserlesene teutsche Lieder mit 4 und 5 Stimmen*; Magdebourg, 1575, in-4<sup>o</sup>, et Nuremberg, 1580, in-4<sup>o</sup> obl. — 6<sup>o</sup> *Cantiones quatuor et plur. vœc.*; Magdebourg, 1577, in-4<sup>o</sup>. — 7<sup>o</sup> *Sacræ Cantiones quatuor, quinque et plurimum vœcum in gratiam musicorum compositæ*; Noribergæ, Theod. Gerlachius, 1574, in-4<sup>o</sup>.

**DRESLER** (ERNEST-CHRISTOPHE), chanteur allemand qui a joui d'une grande réputation. Il naquit en 1734 à Greussen, petite ville de la principauté de Schwarzbourg-Sondershausen, et y apprit les premiers éléments de la musique. Dans la suite il visita les universités de Halle, de Jéna et de Leipsack ; ce fut dans ce dernier lieu qu'il apprit à jouer du violon et qu'il se forma dans l'art du chant. Il y demeura depuis 1753 jusqu'en 1756. Quelque temps après il alla à Bayreuth, et, après y avoir pris des leçons de

la célèbre cantatrice Turcott, il entra dans la chapelle du margrave, et fut nommé peu après secrétaire des finances. Lors de la mort du margrave, en 1763, le duc de Gotha engagea Dresler à son service en qualité de secrétaire et de musicien de sa chambre. Il n'y resta que peu de temps et donna sa démission en 1766. L'année suivante le prince de Furstemberg lui confia les fonctions de secrétaire et de directeur de sa chapelle à Weizlar; mais, ce prince étant retourné en Bohême en 1771, Dresler ne voulut pas l'y suivre et demanda sa retraite. En 1773 il fut admis à chanter devant l'empereur à Vienne, puis se rendit à Cassel. Il s'y engagea comme chanteur à l'Opéra, et y resta jusqu'à sa mort, arrivée le 5 avril 1779. Dresler s'est fait connaître par ses écrits sur la musique : en voici les titres : 1° *Fragmente einiger Gedanken des musikalischen Zuschauers, die bessere Aufnahme der Musik in Deutschland betreffend* (Fragments d'idées d'un amateur sur les progrès de la musique en Allemagne); Gotha, 1767, six feuilles in-4°. — 2° *Gedanken über die Vorstellung der Alceste* (Réflexions sur la représentation d'*Alceste*); Francfort et Leipsick, 1774, deux feuilles in-8°. — 3° *Theaterschule für die Deutschen das ernsthafte Schauspiel betreffend* (École du théâtre pour les Allemands, concernant l'Opéra sérieux); Hanovre et Cassel, 1777, quatorze feuilles in-8°. Dresler a aussi publié des chansons détachées et en recueils.

**DRESSLER** (JEAN-FRÉDÉRIC), littérateur à Magdebourg, est né à Halle, en Saxe, vers 1760. Il a publié un opuscule intitulé : *Beiträge zu Fischer's Versuchen in der Ton und Dichtkunst* (Additions aux Essais de Fischer sur la musique et la poésie); Magdebourg, 1791, in-8°.

**DRESSLER** (RAPHAËL), flûtiste et compositeur pour son instrument, naquit à Grätz, en Styrie, vers 1784. En 1809 il se fit connaître en Allemagne par un concert qu'il donna avec succès à Leipsick, le 19 janvier. Dans la même année il s'établit à Vienne, et y fut attaché comme première flûte au théâtre de la porte de Carinthie. En 1817 il accepta une place dans la chapelle de la cour de Hanovre; puis il vécut en Angleterre pendant environ quatorze ans. De retour sur le continent, il mourut à Mayence le 12 février 1835. On a de cet artiste environ cent œuvres de différents genres pour la flûte, parmi lesquels on remarque trois concertos, œuvres 4, 27 et 40; des quatuors pour flûte, violon, alto et basse, œuvres 10, 30 et 37; des trios pour flûte, violon et violoncelle, op. 39, et pour trois flûtes, op. 64; dix œuvres de duos pour deux

flûtes; des études, caprices, et un grand nombre de thèmes variés.

**DRETZEL** (VALENTIN), organiste à l'église Saint-Laurent de Nuremberg, vers le commencement du dix-septième siècle, a publié une collection de motets à trois voix, sous le titre de *Sertulum musicale ex sacris flosculis contentum*; Nuremberg, 1621. Son fils, Wolfgang Dretzel, habile luthiste, naquit à Nuremberg en 1630, et mourut dans la même ville en 1660.

**DRETZEL** (CORNEILLE-HENRI), organiste habile, né à Nuremberg, au commencement du dix-huitième siècle, fut d'abord attaché à l'église de Saint-Égide, puis à celle de Saint-Laurent, et enfin à celle de Saint-Sébaïd. Il joua l'orgue de cette dernière jusqu'en 1773, époque de sa mort. On a de lui les ouvrages suivants : 1° Livre de musique chorale à quatre parties; Nuremberg, 1731, in-fol. de 880 pages. — 2° Divertissement harmonique, consistant en un concerto pour le clavecin.

**DREUILH** (JEAN-JACQUES), violoniste attaché au théâtre de Brest en 1812, se noya dans la même année, en se baignant dans la mer. On a gravé de sa composition : Trois trios pour deux violons et basse, 1<sup>er</sup> livre; Paris, Ang. Le Duc.

**DREUX** (JACQUES-PHILIPPE), joueur de flûte traversière à Paris, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer, vers 1730, *Trois livres de Fanfares pour deux chalumeaux ou deux trompettes*, et des *Airs pour chalumeau*.

Le fils de ce musicien, professeur de piano à Paris, a publié quatre pots-pourris pour cet instrument; *La Bataille de Marengo*, pièce caractéristique; Paris, Imbault; et une petite méthode de piano; Paris, Frère. Il est mort en 1805.

**DREWEIS** (F.-G.), amateur de musique, né en Saxe, et vivant encore en 1812, a publié des lettres sur la théorie de la musique et de la composition sous ce titre : *Briefe ueber die Theorie der Tonkunst und Composition*; Halle, 1796, six feuilles in-8°. Cet ouvrage ne contient rien de remarquable; il est divisé en huit lettres.

**DREYER** (JEAN-MELCHIOR), organiste et directeur de musique à Ellwangen, petite ville du royaume de Wurtemberg, est né vers 1765. Il a beaucoup écrit pour l'église, principalement dans le style bref. Voici la liste de ses ouvrages imprimés : 1° *Missa breves et rurales ad modernum genus*, 4 voc., 2 viol., org. oblig., 2 clar., 2 c. et violonc. *ad libit.*; Augsbourg, 1790, op. 1.—2° *idem*, op. 2; *ibid.*, 1790.—3° *VI Solemnis Miserere 4 voc. ord.*, 2 viol., viola, organ. oblig., 2 fl., 2 c. et violonc., op. 3; *ibid.*, 1791.—4° *XXVIII Psalmi vespertini*



*pro Dominica de Beata, Apostolis, Confessori et residuis, 4 voc., 2 viol., organ. oblig., viola, 2 c., tympanis et violonc. ad libit., op. 4; 1791. — 5° XXIV Hymni brevissimi ad Vesperas, op. 5; ibid., 1791. — 6° VI Missæ, quarum prima solemnitas, reliquæ vero breves et rurales sunt, 4 voc., 2 viol., viola, 2 cor., organ. et violonc. partim obligatis, partim ad libit., op. 6; ibid., 1792. — 7° VIII Tantum ergo, 4 voc. ord., 2 viol., organ. obl., 2 c. et violonc., op. 7; ibid., 1792. — 8° VIII Sehr kurze und leichte Landmessen, wovon die 2 letzten für die abgestorbenen, sammt 8 kurzen offerterien für 1 Singstimme und Orgel, mit willkürlichen 3 andern Singstimmen und einer violino, op. 8; ibid., 1793. — 9° VI kurze und leichte Orgel-sonaten, 1 und 2 Theile, op. 9; ibid., 1793. — 10° VI Idem, dritter und vierter Theile, op. 10; ibid., 1793. — 11° V Vesperæ cum IV psalmis 4 voc., cum organ. obl., 2 viol., viola, 2 c. et violonc., op. 3; ibid. — 12° Deutsche Messe, oder der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche unter der heiligen Messen zum Gebrauch der Schulen und Land-Chorregenten, mit neuen Melodien versehen, in-4°; ibid. — 13° XII Offertoria brevissima de Beata, 4 voc., org. et symph., op. 14; ibid. — 14° Te Deum Laudamus, 4 voc., org. et symph., op. 16; ibid. — 15° VI Missæ breves rurales, 4 voc., org. et symph., op. 17; ibid. — 16° XII Tantum ergo, 4 voc., org. et symph., op. 18; ibid. — 17° VI kurze und leichte Land-Messen, etc., sammt 6 kurzen Offertorien für 1 oder 4 Singstimmen mit Orgel und 1 oder 2 Violinen ad libit., op. 19; ibid. — 18° VI breves ac rurales Missæ profunctis, cum 3 Libera, 4 voc., org. et symph., op. 20; ibid. — 19° VI Symphonie cum violin., viol. et b. obligat., clarin., fl., c. vel clar. et symp. ad libitum, op. 21; Augsburg, in-fol. Dreyer est mort à Elwangen au commencement du dix-neuvième siècle.*

**DREYSCHOCK (ALEXANDRE)**, pianiste distingué, est né le 15 octobre 1818 à Zack, en Bohême. Dès son enfance il montra d'heureuses dispositions pour la musique, dont il apprit les premiers éléments chez le maître d'école du lieu de sa naissance. A l'âge de treize ans il fut envoyé à Prague et placé sous la direction du maître de chapelle Tomascheck. Après avoir reçu des leçons de ce maître pendant quatre ans, pour le piano et la composition, il se livra seul à l'étude des plus grandes difficultés de l'instrument et acquit une grande habileté de la main gauche, particulièrement dans l'exécu-

tion rapide des tierces, des sixtes et des octaves, qui forme le caractère distinctif de son talent. En 1836 il fit son premier voyage d'artiste en Allemagne, et visita Leipsick, Dessau, puis Breslau, Schwerin et Weimar. En 1840 il se fit entendre à Berlin et ne quitta cette capitale que pour se rendre à Saint-Petersbourg, d'où il revint l'année suivante par Breslau, pour aller à Vienne et parcourir la Hongrie. Arrivé à Paris au printemps de 1843, il y obtint de brillants succès par l'énergie de son exécution et par ses variations pour la main gauche seule. Quelques mois après il se rendit à Londres; puis il donna des concerts à Bruxelles et dans plusieurs autres villes de la Belgique. En Hollande il visita Amsterdam, Rotterdam et La Haye. Charmé de son talent, le roi des Pays-Bas le décora de l'ordre de la Couronne de chêne. Dreyschock retourna en Allemagne par Cologne, Francfort et Darmstadt, donnant partout des concerts et se faisant applaudir. En 1845 on le trouve à Dantzig, l'année suivante à Dresde, et en 1847 de nouveau à Berlin. Postérieurement il a continué ses pérégrinations en Danemark, en Suède et en Norvège. Les compositions de cet artiste pour le piano sont au nombre d'environ cent œuvres, jusqu'à ce jour (1860); on y trouve des rondaux militaires avec orchestre, des sonates, études, fantaisies, nocturnes, romances sans paroles, thèmes variés et pièces de tout genre, sous des titres très-divers. Il a publié aussi une ouverture de concert à grand orchestre (en ré); Prague, Hoffmann. Au moment où cette notice est écrite, Dreyschock vit à Prague, où il se livre à l'enseignement du piano.

**DREYSCHOCK (RAYMOND)**, frère du précédent, est né le 20 août 1824 à Zack, près de Prague. Après avoir obtenu son admission au Conservatoire de cette ville, il y reçut des leçons de M. Mildner pour le violon. Ses études musicales terminées, il a fait avec son frère plusieurs voyages et s'est fait remarquer par son talent de violoniste. En 1850 il s'est fixé à Leipsick, en qualité de second maître des concerts du *Gevandhaus* et comme professeur au Conservatoire. Il a publié plusieurs compositions pour son instrument.

**DREYSIG (ANTOINE)**, organiste du roi de Saxe, naquit en 1775 à Oberleutensdorf, en Bohême. Il n'avait que dix ans quand son père l'envoya à Dresde pour y faire ses études : son premier maître de musique fut François Hurka; puis il prit des leçons de chant de Mariottini, chanteur de la cour. Après avoir achevé ces études préparatoires, il devint élève de Arnest pour l'orgue, et fut nommé son adjoint, pour

jouer les messes du matin; puis il succéda à son maître comme organiste de la cour. On a de Dreysig des préludes pour l'orgue qui sont restés en manuscrit.

**DRIEBERG** (FRIEDRICH DE), chambellan du roi de Prusse, né à Charlottenbourg le 10 décembre 1780, s'est livré fort jeune à l'étude de la musique, et s'est particulièrement attaché à l'examen de la musique des Grecs, sur laquelle il a publié des opinions fort singulières. Ce fut vers 1816 que M. de Driberg commença à s'occuper de cet objet, et que, sur quelques aperçus saisis à la légère, il se donna la mission de réformer les connaissances qu'on croyait avoir sur la musique des anciens. Ses vues se portèrent d'abord sur la construction de l'échelle musicale des Grecs et sur la nature des intervalles de cette échelle. L'ouvrage spécial dans lequel il avait exposé ses idées sur cet objet fut annoncé dans la *Gazette musicale* de Leipzig (ann. 1817, n° 51), et parut sous ce titre : *Die mathematische Intervallenlehre der Griechen* (la Doctrine mathématique des intervalles musicaux des Grecs); Leipzig, 1818, in-4°. M. de Driberg établit dans ce livre que le système musical des Grecs ressemblait parfaitement au nôtre, que le tempérament est une invention misérable et fautive, que les proportions de la tierce majeure ou mineure sont purement arbitraires, et que le comma est une quantité illusoire, n'y ayant d'autre moyen de mesurer les intervalles des sons, pour notre oreille et pour notre intelligence, que le demi-ton. Il n'y avait rien de nouveau dans ces propositions, car depuis Aristoxène le système de la division de l'échelle en parties égales a eu beaucoup de partisans, et M. de Momigny s'est efforcé de le faire prévaloir pendant plus de trente ans. En 1825 M. de Driberg a développé les conséquences de ce système dans deux articles qu'il avait écrits pour le Dictionnaire de Musique annoncé par Godfried Weber, et qui furent insérés dans le deuxième volume de l'écrit périodique intitulé *Cæcilia*. Le premier de ces articles concerne l'accord des instruments de musique grecs, l'autre, le monochorde. M. de Driberg y soutient la nécessité d'accorder par quintes et par quarts justes, et l'inutilité des résultats de la division du monochorde. Chladni saisit cette occasion pour mettre en évidence une multitude d'erreurs de M. de Driberg, et l'attaqua avec vivacité dans des observations sur la musique ancienne et moderne, insérées au cinquième volume de *Cæcilia* (p. 279 et suiv.). L'autorité du nom de Chladni dissipa les illusions que beaucoup de personnes s'étaient faites sur la valeur des prétendues découvertes de

M. de Driberg, et depuis lors les opinions de celui-ci ont perdu beaucoup de leur valeur en Allemagne.

En 1819 M. de Driberg fit paraître des *Éclaircissements sur la musique des Grecs* (*Aufschlüsse ueber die Musik der Griechen*; Leipzig, 1819, in-4°), dans lesquels il exposa l'ensemble de son système; il acheva de le développer dans deux ouvrages qui ont pour titres : *Die musikalischen Wissenschaften der Griechen* (les Connaissances musicales des Grecs), Berlin, T. Trautwein, 1821, in-4°, et *Die praktische Musik der Griechen* (la Musique pratique des Grecs); Berlin, T. Trautwein, 1821, in-4°. C'est dans ces ouvrages que les idées les plus bizarres et les plus fausses furent émises par l'auteur de ce système sur la musique des anciens. Il y reproduisit comme base de sa théorie l'assertion de Pepusch, depuis longtemps oubliée (et sans citer cet ancien musicien), que le système tonal des Grecs se prenait en descendant, en sorte que toutes les cordes de l'échelle étaient placées au rebours de la disposition que les autres auteurs leur avaient donnée; absurdité qui ne soutient pas un examen sérieux et qui aurait mis au néant l'utilité qu'on aurait pu retirer des ouvrages de M. de Driberg, lors même qu'il ne se serait pas trompé sur les autres points de la musique des Grecs. La manière dogmatique et absolue de cet écrivain lorsqu'il présente ses idées, et l'absence de toute citation, si ce n'est celle de quelques auteurs de l'antiquité et de ses propres ouvrages, ne permettent pas de savoir ce qui l'a déterminé à adopter son singulier système; il ne discute jamais, et avance les faits qu'il imagine comme s'ils étaient incontestables. Au reste, il ne paraît pas avoir eu des opinions bien arrêtées ni formulées en un tout homogène dont on ne peut rien changer sans qu'il s'écroule; car, vraisemblablement, ébranlé par les objections qui lui ont été faites et par les travaux consciencieux de Perne, publiés dans la *Revue musicale*, il a renversé de nouveau l'échelle musicale des Grecs dans le Dictionnaire de la Musique grecque, son dernier ouvrage, et s'est conformé au système réel de cette musique, en remplaçant la *proslambanomène*, ou corde ajoutée, au grave, et les autres cordes dans leur ordre naturel, en partant de ce point, au lieu de les mettre à l'aigu, comme il l'avait fait d'abord.

En 1822 M. de Driberg a publié un traité des inventions pneumatiques des Grecs sous ce titre : *Die pneumatischen Erfindungen der Griechen*; Berlin, in-4° avec planches. Il y traite de l'orgue hydraulique et de l'orgue pneumatique, mais or-

rangeant les documents qui lui étaient fournis par Vitruve et Héron d'Alexandrie suivant ses idées particulières, de telle sorte qu'on ne peut pas plus se former une idée de ce qu'étaient ces instruments chez les anciens, d'après l'ouvrage de M. de Drieberg, qu'on ne le peut dans ce que Perrault en a écrit.

Il me reste à parler du dernier ouvrage de M. de Drieberg, c'est-à-dire du Dictionnaire de la Musique des Grecs (*Wörterbuch der Griechischen Musik*, etc.; Berlin, Schlesinger, 1835, in-4° de deux cent dix-neuf pages, avec sept planches). Les assertions les plus bizarres, les suppositions les plus gratuites, particulièrement en ce qui concerne les instruments de musique des anciens, abondent dans cet ouvrage, et l'on y trouve encore une preuve du défaut de fixité des idées de l'auteur; car, après avoir nié autrefois la réalité des proportions musicales, il en expose le système dans plusieurs articles, d'après Euclide et Ptolémée. Au résumé, il est permis de dire que M. de Drieberg n'a point fait l'histoire, mais bien le roman de la musique grecque, et qu'aucune utilité ne peut être tirée de ses ouvrages sur ce sujet. Piqué des critiques dont ses livres avaient été l'objet, M. de Drieberg a cru devoir y faire une réponse dans laquelle son amour-propre blessé n'est pas toujours resté dans les limites de la politesse; elle a pour titre : *Die griechische Musik auf ihre Grundgesetze zurückgeführt. Eine Antikritik*, etc. (la Musique grecque ramenée à ses lois fondamentales. Anticritique); Berlin, Trautwein, 1841, in-4° de 195 pages.

Ce n'est pas seulement comme écrivain sur la musique que M. de Drieberg s'est fait connaître; être de plusieurs musiciens distingués, particulièrement de Spontini, il a écrit deux opéras (*Don Cocagno*, et *le Chanteur et le Tailleur*) qui ont été joués avec quelque succès à Berlin et dans d'autres villes; l'ouverture et quelques morceaux du premier de ces ouvrages ont été publiés à Mayence, chez Schott. D'autres opéras de M. de Drieberg sont restés en manuscrit; en voici les titres : 1° *L'Intrigo della lettera*, farce en un acte. — 2° *La Fata*, opéra comique en deux actes. — 3° *Der Hechelkrammer* (le Marchand de peignes à carder), opéra comique en trois actes. — 4° *Alfonso de Castille*, opéra romantique en deux actes. M. de Drieberg habitait ordinairement en Poméranie; il est mort à Charlottenbourg le 21 mai 1856.

DRIEBERG (M<sup>me</sup> Louise DE), femme du précédent, s'est fait connaître comme compositeur par plusieurs recueils de *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano.

DROBISCH (CHARLES-LOUIS), né à Leipsack le 24 décembre 1803, montra peu de goût pour la musique dans son enfance, et rien ne faisait présumer qu'il aurait un jour quelque talent; ce ne fut qu'au collège de Grimma, où il fit ses études, qu'un penchant chaque jour plus prononcé se manifesta pour cet art, et qu'il s'en occupa dans tous ses moments de loisir. Sans autres moyens d'instruction que ses propres études, il parvint à composer quelques bagatelles, des cantates et un petit opéra. A Leipsack, où il fut envoyé pour faire ses humanités, Drube, organiste de Saint-Pierre, lui donna des leçons d'harmonie et de contrepoint. Dans le même temps il écrivit plusieurs motets et des cantates qui furent exécutés dans les églises de Leipsack, et en 1826 il fit entendre, dans un grand concert, son premier oratorio, intitulé *Boniface*. Cette production eut peu de succès; les critiques signalèrent alors la sécheresse des mélodies, la divagation des idées et la longueur excessive des fugues. Ces critiques sévères furent un utile avertissement pour Drobisch, qui, depuis lors, donna plus d'attention aux leçons d'esthétique du professeur Weinlig : cette époque fut celle d'une réaction dans ses vues et dans ses études. Après avoir visité Dresde, Prague, Vienne et l'Italie supérieure, pour augmenter ses connaissances musicales, il s'établit à Munich. En 1837 Drobisch entreprit de nouveaux voyages, visita la Hongrie, et définitivement accepta la place de directeur de musique à l'église évangélique d'Augsbourg. Il est mort dans cette ville le 20 août 1851. Drobisch s'est spécialement occupé de compositions pour l'église et s'est distingué dans ce genre. Sa fécondité était telle, que, dans l'espace de dix ans, il a écrit cent ouvrages, grands et petits, pour l'église, dont on a publié chez Faltz, à Munich, une messe solennelle en *mi* majeur, six messes plus petites pour les campagnes, trois litanies, six offertories et six graduels; et plus tard un *Te Deum* à quatre voix et orchestre, des psaumes pour toutes les fêtes de l'année, et des chants pour les chœurs de voix d'hommes, publiés à Augsbourg; *Moïse au Sinai*, oratorio exécuté à Augsbourg en 1839; Messe en *mi* pour 4 voix et orgue; op. 17; idem en *ré* mineur, *ibid.*, idem en *mi* bémol, *ibid.*, op. 40; idem en *ré*, *ibid.*, op. 31; idem en *mi*, op. 37; deux messes allemandes à 4 voix et orgue; des litanies à 4 voix et orchestre; six offertories à 4 voix et orchestre; une symphonie en *sol* mineur, exécutée à Leipsack en 1843. Drobisch a laissé en manuscrit une messe solennelle en *ré* majeur, six autres messes, deux *Requiem*, plusieurs litanies, un *Te*

*Deum*, et plus de quarante graduels, offertoires et psaumes.

**DROBISCH** (THÉODORE), littérateur allemand sur qui l'on n'a pas de renseignements, a publié chaque année, depuis 1853, un almanach intitulé : *Humoristischer Musik und Theater-Kalender* (Calendrier humoristique de musique et de théâtre); Leipsick, Wegeler. Cet annuaire, mêlé de prose et de vers, est une fantaisie spirituelle illustrée de figures grotesques.

**DROBISCH** (MAURICE-GUILLAUME), professeur de mathématiques et de philosophie, membre de la Société royale des Sciences de Saxe, est né à Leipsick, le 16 août 1802. Après avoir commencé ses études au gymnase Nicolay, dans sa ville natale, il alla les continuer au collège des Priuces, à Grimma. De retour à Leipsick il suivit les cours de l'université en 1820. D'abord attaché à la faculté de philosophie comme professeur particulier, en 1824, il fut agrégé deux ans après et devint professeur titulaire de mathématiques en 1842. Élève d'Herbart (voy. ce nom), il a suivi la doctrine de ce philosophe dans ses divers écrits concernant les sciences philosophiques. Comme mathématicien il est cité ici pour une dissertation, dans le tome quatrième des Mémoires de la Société royale des Sciences de Saxe, sous ce titre : *Ueber musikalische Tonbestimmung und Temperatur* (sur l'Accord des sons et le tempérament musical). Entièrement analytique, sa méthode, basée sur une courbe décrite sur un cylindre, le conduit à un tempérament proportionnel, au lieu du tempérament égal. C'est un système faux, inapplicable à la vraie théorie de l'accord des instruments à sons fixes.

**DROEBS** (JEAN-ANDRÉ), organiste de l'église de Saint-Pierre à Leipsick, est né en 1784 à Erfurt, où son père était organiste et professeur de piano. Après avoir fini ses cours au gymnase de cette ville, il se livra presque seul à des études de composition et d'orgue. En 1808 il se rendit à Leipsick, y vécut d'abord comme professeur de musique, puis fut nommé organiste de Saint-Pierre en 1810. Il est mort dans cette ville le 4 mai 1825. C'était un homme de peu de génie, mais un musicien instruit, dont les compositions pour l'église ne manquent pas d'un certain mérite de facture. On a de Droëbs plusieurs œuvres de sonates pour le piano, publiés à Leipsick chez Breitkopf et chez Hofmeister, des thèmes variés pour le même instrument, des préludes, des petites pièces et des fugues pour l'orgue, œuvres 4, 10, 12, 14, etc.; Leipsick, Breitkopf, et Bonn, Simrock.

**DROLLING** (JEAN-MICHEL), pianiste et compositeur, est né à Turckheim (Haut-Rhin) en 1796. Ayant été admis comme élève au Conservatoire de Musique de Paris, il a reçu des leçons d'Adam pour le piano et de Méhul pour la composition. Il a publié un grand nombre d'ouvrages pour le piano, parmi lesquels on remarque : 1° Des thèmes variés; op. 1 et 2, Paris, P. Petit; op. 10, Paris, Meissonnier; op. 16, Paris, Richault; op. 18, Hanry. — 2° *Di tanti palpiti*, varié pour piano et violon, op. 3; Paris, P. Petit. — 3° Des caprices pour piano seul, op. 4 et 14; Paris, P. Petit et Meissonnier. — 4° Des fantaisies idem, op. 15 et 20; Paris, P. Petit et Meissonnier. — 5° Un rondan pastoral, op. 19; Paris, Hanry. — 6° Des duos pour piano à quatre mains, op. 5 et 17; Paris, Janet et Richault. — 7° Des duos pour piano et violon, op. 11, 12 et 23; Paris, Petit et Schönnenberg. Drolling a laissé en manuscrit un *Traité élémentaire d'Harmonie et de Composition*. Il est mort à Paris en 1839.

**DROMAL** (JEAN), chanteur de l'église de Sainte-Croix, à Liège, vivait dans le dix-septième siècle. On connaît l'ouvrage suivant de sa composition : *Convivium musicum, in quo binis, ternis, quaternis, quinis et senis vocibus, necnon et instrumentis recollitur, cum basso continuo*; Anvers, 1641, in-4°, opus 2.

**DROPA** (MATTHIAS), bon constructeur d'orgues, vivait au commencement du dix-huitième siècle à Lunebourg. On vante l'orgue qu'il a construit dans l'église de Saint-Jean de cette ville, ouvrage de quarante-sept jeux, trois claviers et pédale, qu'il a fini en 1705. Celui de l'église de Saint-Michel, composé de quarante-trois jeux, trois claviers, pédale et dix soufflets, est son meilleur ouvrage.

**DROSTE-HULSHOFF** (MAXIMILIEN, chevalier DE). Voy. HULSHOFF.

**DROUAUX** (HENRI-BLAISE), maître de musique, à Paris, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a publié un livre intitulé : *Nouvelle Méthode pour apprendre le plain-chant et la musique, divisée en quatre parties*; Paris, Gilles Blaisot, 1674, in-8°. La troisième édition de ce livre, divisée en deux parties, est datée de Paris, Christophe Ballard, 1687, in-8°. Il y en a une édition de 1690.

**DROUET** (LOUIS), flûtiste distingué et compositeur pour son instrument, né à Amsterdam en 1792, est fils d'un barbier français établi en cette ville. Un musicien; qui allait se faire raser chez son père, lui ayant donné une petite flûte, lorsqu'il n'était âgé que de quatre ans, s'aperçut, à la manière dont il en jouait, qu'il

était doué des plus heureuses dispositions pour cet instrument ; il le prit en affection et se chargea de son éducation musicale. Drouet avait déjà acquis quelque habileté quand il fut conduit à Paris par ses parents ; il entra comme élève au Conservatoire de Musique et y fit de rapides progrès sur son instrument. Sa réputation commença à s'étendre en 1813, lorsqu'il se fit entendre dans les concerts ; ses succès furent brillants. Il fut attaché à cette époque à la musique de Louis XVIII, en qualité de première flûte. En 1815 il se rendit à Londres, où il fut fort applaudi. La confiance dont il ne tarda point à jouir en ce pays le déterminait à y établir une fabrique de flûtes de nouveau modèle ; mais cette entreprise ne réussit point, et M. Drouet fut forcé de quitter l'Angleterre en 1819. Depuis lors il a parcouru toute l'Europe, a visité la Russie, toutes les parties de l'Allemagne, la Suisse, l'Italie, est retourné à Paris en 1824, et a fait un court séjour à Londres en 1829 ; puis il est retourné en Allemagne par la Belgique et la Hollande, est revenu une troisième fois à Paris en 1832, y est resté plusieurs mois, s'est marié, et a vécu quelque temps en Suisse. En 1840 il est entré comme maître de chapelle à la cour de Saxe-Cobourg, où il est resté environ quinze ans. Il était à Francfort en 1860. M. Drouet excellait dans les difficultés et dans les traits rapides ; son double coup de langue était d'une admirable volubilité ; mais son intonation manquait de justesse, et son style était dépourvu d'expression et de grandiose. Partout où cet artiste s'est fait entendre, il a obtenu des succès. Il a fait graver un très-grand nombre d'œuvres de sa composition pour la flûte, parmi lesquels on remarque dix concertos publiés à Paris et en Allemagne, des fantaisies et thèmes variés avec orchestre, quatuor ou piano, des trios pour trois flûtes, dix œuvres de duos pour le même instrument, et un très-grand nombre de morceaux détachés de tout genre.

**DROUET DE MAUPERTUY** (JEAN-BAPTISTE), né à Paris en 1650, se livra, dans sa jeunesse, à l'étude de la jurisprudence, et l'abandonna ensuite pour cultiver les lettres. Un oncle, fermier général, lui procura un emploi considérable dans la Provence ; mais Drouet, ne laissant tout le travail à ses commis, vit le désordre se mettre dans ses affaires et dissipa son riche patrimoine. Revenu à Paris à l'âge de quarante ans, il se dégoûta du monde, prit l'habit ecclésiastique en 1692, fit un séminaire de cinq ans, puis se retira dans l'abbaye de Sept-Fronds. En 1702 il obtint un canonicat à

Bourges, le quitta, voyagea, revint à Paris, et se fixa enfin à Saint-Germain en Laye où il est mort en 1730, âgé de quatre-vingts ans. Les Mémoires de l'Académie royale des Sciences (ann. 1724, p. 215-226) contiennent l'analyse d'un *Mémoire sur la forme des instruments de musique*, qu'il avait adressé à cette société savante. Ce morceau est de peu de valeur et renferme beaucoup d'inexactitudes dans les faits.

**DRUELE**, en latin **DRUELEUS** (CANZTIEN), pasteur à Kellinghausen, dans le Holstein, vers le milieu du dix-septième siècle, fut aussi compositeur de musique religieuse. Il a fait imprimer un recueil de vingt-neuf concerts à plusieurs voix sur les dix premiers psaumes de David, sous ce titre : *Psalmodia Davidica*, Hambourg, 1650.

**DRUCKENMÜLLER** (CHR.-WOLFGANG), musicien allemand, compositeur et vraisemblablement violoniste, paraît avoir vécu dans la seconde moitié du dix-septième siècle à *Hall-de-Souabe* (Schwäbisch-Hall), aujourd'hui ville du royaume de Wurtemberg. Il s'est fait connaître par un recueil de pièces instrumentales publié sous le titre bizarre : *Musikalisches Tafel-confect*, etc. (Confitures musicales délectables, lesquelles consistent en sept parties, etc.) ; *Hall-de-Souabe*, 1668, in-8° oblong. Cette musique est écrite pour des violons, violes et basse de viole.

**DRUZECHY** ou **DRUSCHETZKY** (GEORGES), musicien hongrois, né vers le milieu du dix-huitième siècle, était, en 1787, attaché au service du comte de Grassalkovics. Il a composé beaucoup de pièces d'harmonie pour deux clarinettes, deux hautbois, deux cors, deux bassons et trompette, ainsi que des concertos pour le hautbois et d'autres instruments à vent. Enfin on a de lui l'opéra de *Persée et Andromède*, le ballet de *Inkle et Yariko*, et une symphonie de bataille pour *Adèle de Ponthieu*. Druschetzky fut d'abord timbalier des états de la haute Autriche, à Linz, et y publia, en 1783, six solos pour le violon.

**DUBOIS** (AMÉDÉE), violoniste et directeur de l'école communale de musique, à Tournay, est né dans cette ville le 17 juillet 1818. Après avoir appris les éléments de la musique et du violon par les soins d'un musicien nommé *Morreau*, il fut admis comme élève au Conservatoire de Bruxelles, en 1836, où M. Wéry fut son professeur. En 1838 le second prix de cet instrument lui fut décerné au concours, et il obtint le premier l'année suivante. Peu de temps après il partit pour Paris, s'y fit entendre avec succès dans quelques concerts, et fut engagé à

pour l'orchestre du *Casino Paganini*. Recherché dans les salons de cette capitale pour son talent gracieux, il ne s'éloignait de temps en temps de Paris que pour donner des concerts dans les départements, particulièrement dans le nord de la France. En 1851 il visita la Hollande, s'y fit entendre avec succès dans plusieurs villes, et fut décoré par le roi de l'ordre de la Couronne de chêne. Dans la même année il reparut à Paris et y donna un concert brillant. Rappelé dans sa ville natale pour y prendre la direction de l'école communale de musique, il s'y est marié, et s'y est livré avec ardeur aux soins que réclamait l'établissement qui lui était confié. Quelques morceaux pour le violon, de la composition de cet artiste, ont été publiés à Paris.

**DUBOIS** (CHARLES-VICTOR), organiste et professeur d'*harmonium* au Conservatoire de Bruxelles, est né à Lessines (Hainaut) le 11 décembre 1832. Une ophthalmie mal traitée dans son enfance le priva de la vue. Entré à l'institution des sourds-muets et aveugles de Bruxelles le 16 mai 1842, il y reçut son éducation musicale de l'organiste de cette maison religieuse, nommé *Frère Julien*. Après huit années d'études, M. Dubois sortit de l'institution, le 23 décembre 1850. Doué d'une rare intelligence et d'un sentiment musical distingué, il se fit bientôt remarquer par son talent sur l'*harmonium*, et fut attaché à la grande fabrique d'orgues et d'*harmoniums* de MM. Merklin et Schütz, à Bruxelles. Ses progrès étaient remarquables chaque année dans l'art de jouer de ces instruments. Son talent consistait particulièrement dans l'art d'en varier les effets de la manière la plus heureuse, et d'improviser des pièces très-développées, où toutes les richesses des sonorités sont employées avec beaucoup de tact. Un cours d'*harmonium* a été établi comme essai au Conservatoire de Bruxelles, et M. Dubois en a été nommé professeur. Ce jeune artiste, digne de beaucoup d'intérêt, s'est fait entendre avec succès dans les villes les plus importantes de la Belgique, à Paris, et dans plusieurs grandes villes de France. On a imprimé jusqu'à ce jour (1860) de sa composition : 1° Trois mélodies pour *harmonium*; Bruxelles, Kailo, 1857. — 2° Pastorale *idem*, *ibid.*, 1858. — 3° Caprice *idem*, *ibid.*, 1858. — 4° Méthode pour *harmonium*, *ibid.*, 1859.

**DUBOS** (JEAN-BAPTISTE), né à Beauvais en 1670, se livra d'abord à l'étude de la théologie, mais y renonça bientôt pour celle du droit public. Successivement employé par M. de Torcy, ministre des affaires étrangères, par le régent et par le cardinal Dubois, dans plusieurs négociations secrètes, il réussit et reçut en récompense

des pensions et des bénéfices. Il quitta les affaires publiques pour se livrer à la culture des lettres, et ses ouvrages lui valurent l'entrée de l'Académie, en 1720. Il est mort à Paris le 28 mars 1742, âgé de soixante-douze ans. Parmi les ouvrages qu'il a publiés on remarque ses *Reflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, qui parurent en 1719 pour la première fois, 2 vol. in-12, et qui ont été souvent réimprimées en 3 vol. On trouve au premier vol. Sect. 45 : *De la musique proprement dite*. Sect. 46 : *Quelques réflexions sur la musique des Italiens; que les Italiens n'ont cultivé cet art qu'après les Français et les Flamands*. Sect. 47 : *Quels vers sont les plus propres à être mis en musique*. L'abbé Dubos manquait des connaissances nécessaires pour traiter de tout cela d'une manière utile.

**DUBOURG** (MATTHEW), l'un des meilleurs violonistes que l'Angleterre ait produits, naquit, en 1703, d'un maître de danse nommé *Isaac*. Lorsqu'il eut atteint sa onzième année, il fut placé sous la direction de Geminiani, qui lui communiqua son excellente méthode. En 1728 il fut appelé à Dublin pour y remplir la place de premier violon et de compositeur des concerts de cette ville. Après un séjour de quelques années en Irlande, il passa au service du prince de Galles, et à la mort de Festing, en 1752, il devint directeur de la troupe du roi, place qu'il occupa jusqu'à sa mort, arrivée en 1767. Burney rapporte sur lui l'anecdote suivante : Accompagnant un jour, au théâtre, un air avec violon obligé, il s'égarait si bien dans un point d'orgue que Hændel, qui conduisait l'orchestre, lui cria, lorsqu'il revint dans le ton : *Grâces au ciel, monsieur Dubourg, vous voilà enfin rentré chez vous!* exclamation qui valut au violoniste les applaudissements de toute la salle. Dubourg est connu comme compositeur par quelques morceaux de musique vocale qu'il écrivit en Irlande, et par un grand nombre de solos et de concertos de violon; aucun de ces ouvrages n'a été publié.

**DUBOURG** (GEORGE). Sous ce nom, qui n'est peut-être qu'un pseudonyme, on a publié en Angleterre un livre qui a pour titre : *the Violin and its professors, from the earliest period to the present time, with originals Memoirs and Anecdotes of Paganini's, etc.*; Londres, 1836, in-8°. La troisième édition a paru en 1850 à Londres, chez M. Rob. Cocks, 1 vol. in-12. Ce volume renferme des choses curieuses et de bons renseignements sur quelques violonistes.

**DUBREUIL** (JEAN), maître de clavecin, né à Paris vers 1710, est mort dans la même ville en 1775. Il a donné un *Manuel harmonique, ou Tableau des accords pratiques*; Paris, 1767

in-8°, qui n'est qu'une rapsodie dénuée de tout mérite, et un recueil d'airs, sous le nom de *Dictionnaire lyrique*; Paris, 1769, 2 vol. in-8°, avec un supplément en deux volumes, publié en 1771.

**DUBUGRARE** (....), organiste de Saint-Sauveur de Paris, fut au nombre des professeurs de musique qui plaidèrent contre Guignon, roi des violons, vers le milieu du dix-huitième siècle, comme on le voit par l'arrêt du parlement du 30 mai 1750. Dubugrare a publié, en 1754, un ouvrage élémentaire qui a pour titre : *Méthode plus courte et plus facile que l'ancienne pour l'accompagnement du clavecin*; Paris, in-fol. obl. En 1760 ce musicien a donné aussi des principes élémentaires de musique en un petit volume in-24, sous le titre d'*Étrennes à la jeunesse, où l'on détaille les principes de la musique*.

**DUC** (PHILIPPE DE), compositeur belge, vivait dans la seconde moitié du seizième siècle et parait s'être fixé en Italie. On connaît sous son nom : 1° *Madrigali a quattro voci, con una serenata e un dialogo a otto*; Venise, G. Scotto, 1570. — 2° *Madrigali a cinque et sei voci*; Venise, Giac. Vincenti e Ricciardo Amadino, in-4° obl., 1586. — 3° *Il primo libro de Madrigali a 4, 5 e 6 voci*; Venise, 1591, in-4°. — 4° *Le Virgine, a sei voci, con un dialogo a otto nel fine, novamente composti, libro primo. In Venezia, app. U. figliuoli d'Antonio Gardano*, 1574, in-4° obl.

**DUCA** (JEAN), professeur de chant, né en Italie, s'est fixé à Paris vers 1848, et y a publié un livre intitulé : *Conseils sur l'étude du chant*, traduits de l'italien par M. J. Boyer; Paris, Bonoldi frères, 1851, 1 vol. in-8° de 214 pages. Cet ouvrage, bien écrit, renferme une exposition simple et claire des éléments de l'art du chant.

**DUCANCEL** (CHARLES-PIERRE), fils d'un chirurgien de Beauvais, naquit dans cette ville et exerça, pendant la révolution française, la profession de *défenseur officieux*, à Paris, puis celle d'avoué, jusqu'en 1810. Il avait embrassé les principes de la Révolution avec ardeur; mais, après l'arrestation de Louis XVI à Varennes et les événements du 10 août, il revint avec enthousiasme aux sentiments monarchiques et écrivit des brochures hardies contre les terroristes. Plus tard il fit représenter quelques comédies au théâtre Louvois et au théâtre Montansier. Estimé pour sa probité, mais homme passionné, d'une instruction médiocre, et esprit de peu de portée, il écrivait fort mal, et pas un

bon ouvrage n'est sorti de sa plume. Il s'est retiré dans une propriété qu'il avait à Clermont, département de l'Oise. En 1815 il fut nommé sous-préfet de ce lieu; mais le ministère, mécontent des élections de son arrondissement en 1816, le priva de son emploi, et depuis lors il vécut dans la retraite. Il est mort à Clermont en 1835. Ducancel a publié une brochure de plus de 200 pages ayant pour titre : *Mémoire pour J.-F. Lesueur, un des inspecteurs de l'enseignement au Conservatoire de Musique, en réponse à la partie d'un prétendu recueil de pièces imprimé, soi-disant, au Conservatoire, et aux calomnies dirigées contre le cit. Lesueur par le cit. Sarrette, directeur de cet établissement; contenant en outre quelques vues d'amélioration et d'affermissement dont le Conservatoire paraît susceptible*; Paris, 1802, in-8°. On a aussi de Ducancel : *Mémoire au roi, pour* : 1° *Colombe Rigieri, dite Colombe aînée*; 2° *Marie-Madeleine Rigieri cadette, dite Adeline*; 3° *Pierre-Joseph Narbonne*; 4° *Joseph Dorsonville*; 5° *Charlotte - Rosalie Pitrot*; 6° *Jeanne-Louise-Élisabeth Verreuil*; 7° *Paul-Marie Langlois, dit Courcelles*; 8° *Pierre-Philibert Granger*; 9° *Jean-Pierre Valroy*; tous anciens comédiens italiens ordinaires du roi et pensionnaires de Sa Majesté, contre les comédiens ordinaires du roi, sociétaires actuels de l'Opéra-Comique; Paris, Le Normant, 1815, in-4° de 44 pag. L'objet de ce Mémoire était de faire admettre comme pensionnaires de l'Opéra-Comique les anciens acteurs du théâtre qui avaient été réunis aux acteurs du théâtre Feydeau.

**DUCANGE** (CHARLES DUFRESNE). Voy. CANGE (DU).

**DUCAURROY** (FRANÇOIS-EUSTACHE). Voy. CAURROY (DU).

**DUCCI** (Les frères ANTOINE et MICHEL-ANGE), facteurs d'orgues à Florence, ont placé à l'exposition universelle de l'industrie, à Londres, en 1851, un orgue ingénieusement conçu. Cet instrument renferme un principal ou montre de 8 pieds, divisé en deux demi-registres; une flûte de 4, également divisée par moitié, une doublette, un flageolet, un *larigot*, et une trompette de 8 divisée en deux demi-registres, le tout contenu dans une caisse étroite dont la hauteur n'est que de 1 mètre 46 centimètres, la largeur 96 centimètres, et la profondeur 52. Tout le mécanisme et le placement des tuyaux dans un espace si restreint indiquent une grande intelligence dans les dispositions. Mais la partie essentiellement remarquable de ce singulier instrument consiste dans le jeu de la pédale, dont le clavier,

d'*ut* à *ut*, a l'étendue d'une octave divisée en douze demi-tons. Cette pédale est un bourdon de 16 pieds dans la note la plus grave. Les douze demi-tons sont produits par le même tuyau en bois de 4 pieds, placé dans la caisse qui sert de alège à l'organiste. Ce tuyau, étant bouché, ne pourrait produire que l'intonation d'un tuyau ouvert de 8 pieds pour la note la plus grave, répondant à l'*ut* de la quatrième corde du violoncelle; mais, par les circuits que l'air est contraint de faire dans la capacité du tuyau, le son est baissé d'une octave et sonne le 16 pieds. Des ouvertures pratiquées dans la paroi supérieure du tuyau, et fermées par des espèces de soupapes à ressort, servent à produire les douze demi-tons chromatiques, qui répondent aux marches du clavier de pédales et fonctionnent avec beaucoup de régularité. De cette combinaison résulte une puissance de sonorité qui paraît incompatible avec les proportions d'un si petit instrument. Le jury de l'exposition a décerné une médaille de prix aux inventeurs de cet orgue ingénieux.

Les mêmes industriels ont voulu appliquer leur principe à un instrument, basse d'orchestre, auquel ils ont donné le nom de *baristate*; mais les résultats qu'ils ont obtenus n'étaient pas satisfaisants.

**DUCERCEAU** (JEAN-ANTOINE), né à Paris le 12 novembre 1670, entra chez les jésuites le 12 janvier 1688. Ayant été nommé précepteur du prince de Conti, il l'accompagna à Véret, château du duc d'Aiguillon, près de Tours. Le jeune prince, en maniant un fusil qui avait été chargé à balle, sans qu'il le sût, eut le malheur de tuer son précepteur, le 4 juillet 1730. P. Ducerceau fut l'un des rédacteurs du *Journal de Trévoux*, où il a inséré : *Dissertation adressée au père Sanadon, où l'on examine la traduction et les remarques de M. Dacier sur un endroit d'Horace, et où l'on explique par occasion ce qui regarde le tétracorde des Grecs*; Mém. de Trévoux, t. LII, pag. 100-141 et 284-310. Le passage d'Horace qui donna lieu à cette dissertation est celui-ci (Ode 9<sup>e</sup> du 5<sup>e</sup> livre) :

Sonante mistum tibiis carmen lyra,  
Hæc Dorian, illis barbarum.

S'appuyant sur l'autorité de l'ancien scolaste d'Horace, le P. Ducerceau voulait que le mode appelé *barbare* par ce poète fût, non le lydien, mais le phrygien, dans lequel les flûtes auraient accompagné la lyre, qui jouait dans le mode dorien. Pour faire coïncider ces modes, il imaginait, d'après les notes de Wallis sur Ptolémée, de transporter le mode dorien dans notre ton de la mineur et le mode phrygien dans celui de la majeur, prétendant que la lyre, et les flûtes

jouaient, non pas ensemble, mais alternativement dans ces deux modes. Dans une analyse de la traduction d'Horace par le P. Sanadon, qui fut insérée au *Journal des Savants* du mois de mai 1728, se trouve une critique de ces idées du P. Ducerceau, dont on fait voir le faux et l'arbitraire. Une réponse fort longue et peu polie fut faite à cette critique par Ducerceau; elle parut dans les *Mémoires de Trévoux* (novembre et décembre 1728, janvier et février 1729). Une réplique modérée et fort bien faite, quoiqu'elle avance peu l'état de la question, fut publiée dans le *Journal des Savants* du mois de mai 1729. Elle porte particulièrement sur l'impossibilité d'entendre les vers d'Horace dans le sens que lui donne le P. Ducerceau, c'est-à-dire par la supposition que la lyre et les flûtes ne se faisaient entendre qu'alternativement. On y discute aussi la question de la transposition des modes, et l'on fait voir que les opinions du jésuite sont complètement erronées sur ce sujet. Cette réplique termina la dispute. Le passage qui y donna lieu avait déjà été examiné dans un Mémoire des *Transactions philosophiques* de 1702 (voyez *Molineux*), et a été reproduit depuis dans les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, tome 35, pages 360-363. (Voy. CHABANON.)

**DUCHAMBGE** (M<sup>me</sup> PAULINE), ou **DU CHAMBE**, née à la Martinique, en 1778, d'une famille noble et riche, fut amenée très-jeune à Paris, et reçut sa première éducation dans un couvent, où elle eut Desormery pour premier maître de piano. Après les événements du mois d'août 1792 elle fut tirée de cette retraite et rentra chez ses parents. A vingt ans elle perdit son père, sa mère et sa fortune. Ce fut vers cette époque qu'elle épousa le baron Duchambge, qui ne la rendit point heureuse; un divorce s'en suivit, et une modique pension fut la seule ressource qui lui resta pour vivre. La simplicité de ses goûts, l'ordre et l'économie la rendirent suffisante. C'est vers cette époque (1800) que M<sup>me</sup> Duchambge se livra avec ardeur à son penchant pour les arts, particulièrement pour la musique, et qu'elle y fit des progrès remarquables. Liée avec plusieurs artistes de grand mérite, parmi lesquels on remarquait Dussek, dont les leçons perfectionnèrent son talent de pianiste, Cherubini, qui écrivit pour elle quelques compositions restées inédites. Auber, pour qui elle eut un sentiment plus tendre que l'amitié, Rode, Lamare, Girodet, Legouvê, elle puisait dans leur conversation des notions du beau qui répondaient à son propre sentiment. Son entretien, où régnait toujours une certaine mélancolie, était plein de douceur et de charme. Son double talent de pianiste et



de cantatrice se ressentait de cette disposition de son âme. En 1814, M<sup>me</sup> Duchambge, victime des événements politiques, perdit la pension qui jusqu'alors avait suffi à ses besoins ; elle dut chercher dans ses talents d'autres ressources. Quelques morceaux de piano, et plusieurs romances où l'on trouvait de la distinction, l'avaient fait connaître des amateurs ; elle eut bientôt des élèves et se consacra à l'enseignement autant que le lui permettait sa constitution délicate. C'est dans cette carrière pénible et dans la composition d'une multitude de romances charmantes qu'elle parvint à la vieillesse. Lorsque les forces lui manquèrent, elle se confina chez elle, ne conservant de relations qu'avec un très-petit nombre d'amis intimes. Elle finit par être oubliée. M<sup>me</sup> Duchambge s'est éteinte à l'âge de quatre-vingts ans, le 23 avril 1858. On a gravé de sa composition : 1° Trois études et un caprice pour le piano ; Paris, Pleyel. — 2° Deux thèmes variés pour le piano ; Paris, Le Duc. Mais c'est surtout par le charme de ses romances que M<sup>me</sup> Duchambge a conquis une place parmi les artistes distingués ; elle en a composé plus de trois cents. Quelques-unes sont comptées parmi les meilleures productions de ce genre ; pour n'en citer que les plus célèbres, je mentionnerai *l'Ange gardien, la Brigantine, la Séparation, le Bouquet de bal, le Matelot, le Rêve du Mousse, le Couvre-Feu, Angèle*, etc. Les mélodies de M<sup>me</sup> Duchambge se font remarquer par une sensibilité douce et l'élégance de la forme.

**DUCHAMP** (MARIE-CATHERINE-CÉSARINE), née à Paris le 14 mai 1789, entra d'abord dans la classe de chant de Plantade, au Conservatoire de Musique, le 15 pluviôse an XIII (31 janvier 1805), et devint ensuite élève de Garat, le 9 mars 1807. Mademoiselle Duchamp possédait une très-belle voix de contralto et avait acquis par les leçons de Garat un fort beau talent qu'elle fit admirer dans les concerts depuis 1812 jusqu'en 1817 ; mais une surdité dont elle fut atteinte, et qui augmenta progressivement, ne lui permit plus de se faire entendre ; cependant elle a continué d'enseigner le chant pendant plusieurs années. Elle a publié à Paris quelques romances avec accompagnement de piano.

**DUCHARGER** (...), professeur de musique, suivant ce qu'il nous apprend dans un de ses écrits, était né à Dijon dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il est très-vraisemblable qu'il y a identité entre cet artiste et un musicien nommé *Charger* dans la première édition de cette Biographie, qui fut attaché au service du prince de Conti entre 1745 et 1749, ainsi qu'avec un académicien de Dijon indiqué

sous le nom de *Chargey (De)*, dans la *France littéraire* de M. Quérard, et simplement *Chargey* dans notre première édition. Par une lettre que Ducharger écrivit à Rameau en 1753, on voit qu'il était alors à Saint-Malo. En 1761, époque où il publia un de ses ouvrages, il demeurait à Rennes ; et, enfin, si, comme je le crois, il est le même que *De Chargey*, cité par Quérard comme l'auteur d'un autre opuscule concernant la musique, il retourna ensuite à Dijon, où il était en 1773. Quoiqu'il en soit, il parut sous le nom de *Charger* ou *Ducharger*, à Paris, en 1745, une cantatille intitulée : *le Pouvoir de l'amour*, et quatre ans plus tard, dans la même ville, un livre de sonates en trios pour le violon. Sous le nom de *Ducharger, de Dijon*, fut publié ensuite un écrit qui a pour titre : *Réflexions sur divers ouvrages de M. Rameau* ; Rennes, 1761, in-12 de 47 pages. L'auteur établit très-bien dans cet écrit que le système de la basse fondamentale repose sur une base fautive, Rameau n'ayant pu trouver dans le principe du corps sonore l'accord de la sous-dominante, indispensable à ce système, si ce n'est par la supposition gratuite d'une résonnance appelée *sous-multiple* par Rameau ; supposition suivant laquelle la corde mise en vibration ferait entendre un accord parfait dont le son de la corde serait la quinte. Il ne faut pas confondre cette prétendue résonnance avec le phénomène du *troisième son*, sur lequel Tartini (*voy. ce nom*) a bâti son système. Le dernier écrit qui paraît appartenir à *Ducharger*, et non à *De Chargey*, est intitulé : *Entretiens d'un musicien français avec un gentilhomme russe sur les effets de la musique moderne, ou tableau des concerts de province, avec des lettres à l'Académie de Dijon, à d'Alembert, Marmontel et J.-J. Rousseau* ; Dijon, 1773, in-8°.

**DUCHEMIN** (NICOLAS), graveur, fondeur de caractères typographiques et imprimeur de musique à Paris, naquit à Provins vers 1510. Un très-grand nombre d'œuvres de musique est sorti de ses presses, depuis 1550 jusqu'en 1571. Ses éditions sont nettes, ses caractères élégants et d'une bonne dimension. Duchemin a aussi fait usage des caractères gravés par Nicolas Devilliers et Philippe Danfrie. Peignot dit (*Dictionn. raisonné de Bibliologie*, t. III, p. 111) que Duchemin a imprimé depuis 1541 jusqu'en 1544 ; il ne s'est pas souvenu qu'il avait cité dans le premier volume du même ouvrage (page 470) le recueil de messes de divers auteurs, avec un titre général qui porte la date de 1568, in-fol. max. C'est pour ces messes, publiées séparément depuis 1556, que Duchemin fit graver, en 1555, les grands caractères de

Devilliers et de Danfrie. Les exemplaires de recueils de compositions publiés par Duchemin sont aujourd'hui d'une grande rareté. Il a imprimé aussi quelques traités de musique dont le moins connu, sans nom d'auteur, est intitulé : *L'Art, science et pratique de Plaine Musique, et de l'institution musicale, très-utile, profitable et familière*; Paris, Nic. Duchemin, 1556, in-12. Après la mort de Duchemin, ses poinçons et matrices ont passé chez Guillaume Le Bé.

DUCIS (Benoît), compositeur du seizième siècle, naquit vraisemblablement à Bruges vers 1480, suivant quelques indications qu'on trouvera plus loin. Ce musicien est désigné souvent sous le nom de *Benedictus* par les auteurs anciens qui en ont parlé, ainsi que dans les recueils où l'on trouve quelqu'une de ses compositions. Celles-ci portent tantôt le nom de *Benedictus* simplement, tantôt celui de *Benedictus Ducis*, et même quelquefois celui de *Ducis* seul. C'est le même musicien que Geener (*Biblioth. univers.*), et, d'après lui, Walther et Gerber ont appelé *Dux*, quoique, suivant l'usage parmi les auteurs anciens des Pays-Bas, les noms latinisés soient en général placés au génitif; il est vrai que le nom de *Dux* se trouve sur un recueil d'Odes d'Horace mises en musique à trois et à quatre voix, lequel a été publié à Ulm en 1539, ainsi que sur quelques mélodies placées par Hans Walter dans son *Cantionale*. Ce nom latin a fait croire à Kiesewetter que le nom véritable de Ducis est Herzog, et qu'il était Allemand de naissance (*voy.* le supplément du Mémoire de Kiesewetter sur les musiciens néerlandais, art. 3, p. 86, et *Geschichte der europäischen-Abendländischen oder unsrer heutigen Musik*, page 61). D'autres en ont fait un Suisse, en le confondant avec Benoît d'Appenzell (*voy.* ce nom). J'ai démontré dans la notice sur celui-ci, par un monument authentique, qu'il n'y a pas d'identité entre ces deux artistes, et que Ducis est plus ancien que Benoît d'Appenzell. Dans la première édition de cette Biographie j'ai émis l'opinion que Ducis était Belge de naissance, et que son nom flamand était *Hertoghs* (Duc), latinisé dans celui de Ducis; des documents récemment découverts, dans les archives d'Anvers, par M. Léon de Burbure (*voy.* ce nom), démontrent que j'étais dans le vrai. On voit, dans les registres de la confrérie de Saint-Luc d'Anvers, que Ducis ou Hertoghs fut prince de la Gilde, c'est-à-dire chef de cette confrérie, ce qui était alors la plus haute dignité qu'un artiste pût obtenir dans les Pays-Bas. On voit aussi, dans les registres de l'église Notre-Dame de cette ville, qu'il était, dans le même temps, organiste spécial

de la chapelle de la Vierge, dans cette collégiale. Des offres avantageuses lui ayant été faites pour qu'il s'établît en Angleterre, il les accepta et partit d'Anvers en 1515. Après cette date on n'a plus de renseignements sur lui. Henri VIII régnait alors, et, sans doute, amateur passionné de musique et compositeur, ce fut lui qui attira à sa cour le musicien belge, le plus célèbre alors de ceux qui habitaient les Pays-Bas. J'ai fait de vaines recherches chez les historiens anglais du même temps pour découvrir quelque indication relative à Ducis. Cependant il est hors de doute qu'il vivait encore en 1531, et même après, car il a composé une Monodie sur la mort de Josquin Deprès, qui avait été son maître de composition, et qui, comme je l'ai fait voir dans la notice de cet illustre musicien, ne mourut que dans cette même année. De tout ce qui précède il résulte que la carrière d'artiste de Ducis appartient à la première moitié du seizième siècle, ou, plus exactement, aux quarante premières années.

Benoît Ducis est à juste titre placé au rang des maîtres les plus distingués de son temps. Son style a de la clarté, de l'élégance dans les mouvements des voix; son harmonie a de la plénitude et de la pureté; ses thèmes d'imitation sont ingénieux et riches de développements; enfin il a toutes les qualités qu'on recherchait à une époque où le sentiment esthétique n'avait pas encore placé l'art dans le domaine de l'imagination libre. La Monodie à quatre voix qu'il a écrite à l'occasion de la mort de Josquin Deprès est jusqu'à ce jour le seul morceau de Ducis qui ait été publié en partition. Burney (1) et Forkel (2) l'ont insérée dans leurs Histoires de la Musique; mais il existe dans plusieurs recueils manuscrits et imprimés au seizième siècle un grand nombre de motets et de chansons de cet artiste. La Bibliothèque royale de Munich en possède quelques morceaux; un précieux manuscrit daté de 1542, lequel a appartenu à Zéghère de Male et se trouve aujourd'hui dans la bibliothèque publique de Cambrai (n° 124, 4 vol. in-4° obl.), ce manuscrit, dis-je, dont M. de Coussemaker a donné la description (3), renferme douze chansons françaises à 4 parties, le motet *Da pacem, Domine*, le chant funèbre sur la mort de Josquin Deprès, et une pavane pour quatre instruments, tous de Ducis. Les Odes d'Horace, mises en musique à quatre voix par le même, ont été publiées sous ce titre : *Harmonien über alle Oden des Horaz, für 3 und 4 Stimmen, der Ulmer Ju-*

(1) *A General History of Music*, t. II, p. 512.

(2) *Allgem. Geschichte der Musik*, t. II, p. 601.

(3) Notice des collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai, p. 68-91.

*gend zu Gefallen in Druck gegeben*, etc. (Harmonies sur toutes les Odes d'Horace pour 3 et 4 voix, etc.) ; Ulm, 1539. Quoique le titre de ce recueil soit en allemand, la musique est écrite sur le texte du poète latin. Ce titre a fait croire à Gerber (1) que Ducis était professeur de musique à Ulm à l'époque de cette publication, parce que l'ouvrage était destiné à la jeunesse de cette ville ; le fait en lui-même n'a rien d'in vraisemblable, car, Henri VIII ayant séparé son royaume de la communion romaine en 1534, Benoît Ducis, catholique fervent, comme on l'était alors en Belgique, n'aura pas voulu rester au service d'un prince schismatique, ni écrire de la musique pour le nouveau culte. Il est donc moins étonnant qu'il ait accepté une position dans une ville impériale qu'il ne le serait qu'il eût destiné un de ses ouvrages à la jeunesse d'une ville éloignée, où il n'aurait pas été lui-même. Une messe à quatre parties se trouve dans deux manuscrits de la bibliothèque de Cambrai, cotés n° 4 et 24 ; dans le premier elle porte le titre d'une chanson flamande *Myn Hart* (Mon Cœur) ; dans l'autre l'inscription est *Myn Hertequin heeft altyd verlangen* (Mon petit cœur désire toujours). J'ai dit, dans la première édition de cette Biographie, que cette messe est de Ducis, et je crois être certain que mon opinion à cet égard est fondée ; mais je n'ai point conservé le souvenir de la source où j'ai trouvé ce renseignement. Depuis 1822 je n'ai point reçu les manuscrits de Cambrai, dont la valeur est très-considérable, et dont j'ai signalé l'existence avant tout autre ; depuis lors M. de Consemaker s'est livré à l'examen de ces manuscrits et en a publié la description : il n'a pas trouvé, dit-il, d'indication de l'auteur de la messe *Myn Hart* ; ce n'est donc pas là que j'ai pris mes renseignements, mais j'en ai eu certainement d'autre part.

Les recueils qui contiennent des compositions religieuses ou des chansons françaises à trois et quatre parties, sous le nom de *Benedictus*, et sans autre indication, sont en assez grand nombre ; il est difficile de décider quelles sont celles qui appartiennent à Benoît Ducis ou à Benoît d'Appenzel ; cependant il est vraisemblable que c'est dans les recueils dont les dates sont les plus anciennes, et dans ceux qui ont été imprimés à Augsbourg et à Nuremberg, que se trouvent les ouvrages de Ducis (s'il est vrai toutefois qu'il s'était retiré à Ulm), et que les autres, publiés à Anvers et à Louvain, depuis 1544 jusqu'en 1560, contiennent les productions de Benoît d'Appenzel.

Quoi qu'il en soit, voici les titres de ces collections : 1° *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque et quatuor vocum, cujus in Germania hactenus nihil simile usquam est editum* ; Norimbergæ, arte Hieronymi Graphæi, 1573, petit in-4° obl. Les pièces de *Benedictus* se trouvent dans le deuxième volume de cette collection. — 2° *Psalmorum selectorum quatuor et quinque vocum a præstantissimis musicis in harmonias redactorum* ; Norimbergæ, apud Jo. Petreium, 1539, petit in-4° obl. Les psaumes de *Benedictus* sont dans les deuxième et troisième volumes. — 3° *Selectæ Harmoniæ quatuor vocum de Passione Domini* ; Vitebergæ, apud Georg. Rhau, 1538, petit in-4° obl. — 4° *Tertius liber Motetorum ad quinque et sex voces. Opera et solertia Jacobi Moderni, alius dicti* GRAND JACQUES ; Lugduni, 1538, in-4°. — 5° Collection de petites chansons allemandes pour divers instruments, publiée par Förster sous ce titre : *Ein Auszug gute aller und newer Teutschen-Liedlein, einer rechten teutsche-Art, auff allerley Instrumente zu gebrauchen, ausserlesen* ; Nuremberg, J. Pétréjus, 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> parties, 1539-1540. — 6° *Selectissimæ nec non familiarissimæ Cantiones ultra centum, variis idiomatæ vocum, etc., a sex usque ad duas voces* ; Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriestein excudebat, 1540, petit in-4° obl. — 7° *Trium vocum Cantiones centum* ; Norimbergæ, J. Petrejus, 1541, in-4°. — 8° *Quintus liber Motetorum quinque et sex vocum, etc.* ; Lugduni, Jac. Moderni, 1543, in-4°. — 9° *Le quatrième livre des Chansons à quatre parties, auquel sont contenues 34 chansons nouvelles, etc.* ; imprimées à Anvers, chez Tykman Susato, 1544, in-4° obl. On trouve aussi trois chansons à 4 et 5 voix de *Benedictus* dans le 5<sup>e</sup> livre, *ibid.*, 1544 ; à 4, 5 et 6 voix dans le 6<sup>e</sup> livre, *ibid.*, 1545, et enfin, c'est dans le septième qu'a été publiée la Monodie de Ducis sur la mort de Joaquin Depre, *ibid.*, 1545. — 10° *Cantiones octo, sex, quinque et quatuor vocum, omnium jucundissimæ nusquam antea (sic) æditi*. Augustæ Vindelicorum, Philippus Uhlardus excudebat, 1545, petit in-4° obl. — 11° *Cantiones sex et quinque vocum longe gravissimæ, juxta ac amenissimæ, in Germania maxime hactenus typis non excusæ* ; Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriestein, 1545, petit in-4° obl. Salblinger (voy. ce nom) fut l'éditeur de ces recueils. — 12° *Cantiones sacræ, quas vulgo Moteta vocant, ex optimis quibusque hujus ætatis musicis selectæ libri quatuor* ;

(1) *Nouvel Lexikon der Tonkünstler*, tome I, col. 372

*Antrepiæ, apud Tylmanum Susato, 1546-1547, in-4° obl. — 13° Canticum sacrarum, quas vulgo Motella vocant, 5 et 6 vocum, ex optimis quibusque musicis selectarum, Libri I-VIII; Lovanii, apud Petrum Phalesium, 1554-1558, in-4° obl. Je crois que les pièces contenues dans ces derniers recueils appartiennent à Benoit d'Appenzell.*

**DUCLOS** (CHARLES PINEAU), né à Dinan, en Bretagne, en 1704, fut envoyé fort jeune à Paris pour y faire ses études. En 1739 il fut reçu à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, et en 1747 à l'Académie Française, dont il devint le secrétaire perpétuel en 1755. Il est mort à Paris le 26 mars 1772, dans sa soixante-neuvième année. Parmi ses ouvrages on remarque : *Mémoire sur l'art de partager l'action théâtrale, et sur celui de noter la déclamation qu'on prétend avoir été en usage chez les Romains*, dans les Mémoires de l'Académie des Inscriptions, t. XXI, p. 191-208. Il est aussi l'auteur de l'article *Déclamation*, dans l'Encyclopédie méthodique, où il est question de la musique théâtrale. On trouve ces deux morceaux dans la collection de ses Œuvres donnée par Desessarts, en dix volumes in-8°; Paris, 1806.

**DUCLOS** ( . . . ), horloger de Paris, inventa, en 1782, une machine destinée à indiquer la division des temps de la mesure en musique. Il appela cette machine *rhythmomètre*. Elle fut approuvée par les professeurs de l'École royale de Chant, et Gossec, l'un d'eux, fit sur cet instrument un rapport favorable qui a été imprimé dans la même année, en un quart de feuille in-8°.

**DUCLAY-DUMINIL** (FRANÇOIS-GUILAUME), né à Paris en 1761, succéda en 1790 à l'abbé Aubert dans la rédaction des Petites-Affiches de Paris. Il est mort à Ville-d'Avray le 29 octobre 1819, à l'âge de cinquante-huit ans. Auteur de beaucoup de romans mal écrits, mais où l'on trouve de l'intérêt. Duclay-Duminil a fait aussi des pièces de théâtre, des vaudevilles dont il a composé les airs pour les théâtres des boulevards de Paris, et s'est fait connaître, comme musicien, par *Six Romances tirées du roman de Lolotte et Fanfan, avec accompagnement de harpe ou de clavecin*; Paris, Boyer, 1788. — 2° *Six Romances tirées d'Alexis, ou la Maisonnée dans les bois*; ibid., 1789. — 3° *Six Romances tirées des lettres d'Émile*, ibid.

**DUCREUX** (EMMANUEL), fils d'un peintre de portraits au pastel, naquit à Paris en 1765. Destiné par son père à la peinture, il fit d'abord

des études pour se livrer à l'exercice de cet art; mais son goût pour la musique le lui fit abandonner. Il apprit à jouer de plusieurs instruments à vent, particulièrement de la flûte et du basson, et entra à l'orchestre du Théâtre-Français, en 1789, pour ce dernier instrument. Il est mort à Paris vers 1812. On a de sa composition : 1° Symphonie concertante pour deux flûtes principales; Paris, 1795, Sieber. — 2° Symphonie idem, n° 2; ibid. — 3° Six Duos non difficiles pour deux flûtes, œuvre 3; ibid. — 4° Duos pour flûtes et basson, extraits des œuvres de J. Haydn et Mozart, liv. 1, 2; ibid. — 5° Des airs variés pour flûte seule; Paris, Corboux. — 6° Les Folies d'Espagne, variées pour basson; ibid. Ducreux a eu un fils qui, après avoir été quelque temps musicien dans un régiment, a été souffleur de musique à l'Opéra-Comique, en 1818. Il a arrangé des airs d'opéras pour deux violons.

**DUERNER** (J.), violoniste et compositeur, est né en Bavière vers 1812. Il fut d'abord employé à la cour de Dessau comme violoniste, et reçut du maître de chapelle Frédéric Schneider des leçons de composition. En 1838 il était directeur de musique à Anspach et s'y distingua par la composition de plusieurs recueils de chants pour des chœurs de voix d'hommes. En 1844 il obtint la place de professeur de musique à l'Université. Une symphonie à grand orchestre composée par cet artiste a été exécutée à Dessau en 1838 et à Leipsick en 1844. Il a publié à Leipsick, chez Peters, une bonne sonate pour piano et violon, œuvre 15. Duerner est connu particulièrement en Allemagne par un grand nombre de recueils de *Lieder* à une voix seule avec accompagnement de piano, œuvres 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, etc.

**DUFAUR** (PIERRE), ou **DUFAUR DE SAINT-JORY**, fut un des plus savants hommes du seizième siècle. Après avoir été conseiller au grand conseil, puis maître des requêtes, il fut élevé à la dignité de premier président du parlement de Toulouse, le 8 juillet 1597, et mourut d'apoplexie, le 18 mai 1600, en prononçant un arrêt. Parmi ses ouvrages on en remarque un qui a pour titre : *Agonisticon, sive de re athletica, ludisque veterum gymnics, musicis atque circensibus, spicilegiorum tractatus, tribus libris comprehensi, opus tessellatum*, etc.; Toulouse, 1595, in-4°. Cet ouvrage a eu plusieurs éditions.

**DUFAY** ou **DU FAY** (GUILLAUME), célèbre compositeur de la fin du quatorzième siècle, partage avec Égide Binchois et Jean Dunstaple

la gloire d'avoir épuré l'harmonie, de l'avoir affranchie des formes grossières et des succussions de quintes, d'octaves et d'unissons qui entachent les productions des plus habiles musiciens du milieu du quatorzième siècle, tels que François Landino de Florence, Jacques de Bologne, Guillaume de Machault et autres; enfin, de lui avoir imprimé un caractère de suavité qui a été se perfectionnant jusqu'à la fin du seizième siècle, dans la tonalité du plain-chant. Tinctor ou Tinctoris a fait de Dufay un Français; il se pourrait toutefois qu'il eût été mal informé, car j'ai trouvé, dans un traité manuscrit de musique du commencement du seizième siècle, cette phrase : *Secundum doctrinam Wilhelmi Dufais, Cimacensis Havn.* (selon la doctrine de Guillaume Dufay, de Chimay en Hainaut) (1). Mon savant ami et parent Henri Delmotte, trop tôt enlevé aux lettres et à l'histoire des arts, m'a objecté contre ce fait qu'il y avait peu de noms propres au quatorzième siècle qui ne fussent des indications de lieux de naissance, de profession ou de sobriquets; qu'il était vraisemblable que le nom de Dufay était *Guillaume*, et que *Dufay* indiquait qu'il était né dans un lieu appelé *le Fay*. S'il en était ainsi, Guillaume Dufay serait encore né dans le Hainaut, car on trouvait dans l'ancienne province de ce nom, intendance de Mauberge, gouvernement de Landrecies, les communes de *Fay-la-Ville* et *Fay-le-Château*. Mais, jusqu'à preuve du contraire, je m'en tiens à l'indication du manuscrit.

Il y a beaucoup d'incertitude à l'égard de l'école où ce musicien célèbre a pu s'instruire dans son art. Le conseiller Kiesewetter pense que ce dut être en Belgique, et fonde son opinion sur ce que les compositions de Dufay indiquent un état de l'art beaucoup plus avancé, sous le rapport de l'harmonie, qu'on ne le trouve dans les ouvrages des musiciens florentins du quatorzième siècle et de Guillaume de Machault, auteur d'une messe à quatre voix écrite en 1367; ce qui lui fait croire qu'il existait en Belgique une connaissance plus étendue de l'art d'écrire en musique qu'ailleurs, et que Dufay y a puisé son instruction. D'autre part, Kiesewetter remarque qu'antérieurement à ce musicien toute la notation était noire et dans le système exposé par Francon, tandis que la notation blanche apparaît pour la première fois dans les compositions de Dufay, de Binchois

et de Dunstaple, particulièrement du premier. (Voy. l'ouvrage de Kiesewetter intitulé : *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik. Darstellung ihres Ursprunges*, etc., p. 42-49.) M. de Coussemaker suppose que la maîtrise de la cathédrale de Cambrai où l'école où l'éducation musicale de Dufay s'est faite; il est conduit à cette conjecture parce qu'un manuscrit du commencement du quinzième siècle renferme une messe qui porte le nom de cet homme célèbre (1). Le fait n'est pas impossible; mais il faut avouer que la raison sur laquelle se fonde la conjecture est assez faible. Si l'artiste que cette notice concerne était né à l'une des deux communes du Fay, dont il vient d'être parlé, la conjecture de M. de Coussemaker serait vraisemblable, car toutes deux appartenaient au diocèse de Cambrai. L'influence de Dufay sur les perfectionnements de l'art ne peut être mise en doute, car Tinctoris, Adam de Fulde, Spataro, Gafori, ont signalé précisément ce maître comme ayant eu la plus grande part aux perfectionnements de la musique de son temps. Adam de Fulde (voy. ce nom), auteur d'un traité de musique écrit en 1490, dit que Guillaume Dufay fut l'auteur d'une multitude d'innovations dans la notation et dans l'emploi des dissonances par prolongation (2). D'ailleurs, Martin Le Franc, poète français qui écrivait de 1436 à 1439 et que j'ai cité à l'article *Binchois*, ne nous laisse pas de doute sur l'opinion répandue parmi les contemporains de Dufay concernant les perfectionnements introduits par lui dans la musique. Je rapporterai de nouveau ici les vers de ce poète, à cause de leur importance pour le sujet dont il s'agit :

Tapisser, Carmen, Cesaris  
N'a pas long-temps si bien chantèrent  
Qu'ils esbahirent tout Paris  
Et tous ceux qui les fréquentèrent :  
Mais oncques jour ne deschantèrent  
En mélodie de tels choix  
(Ce m'ont dit ceux qui les hantèrent).  
Que Guillaume Dufay et Binchois.  
Car ils ont nouvelle pratique  
De faire *frisques concordances*  
En haute et en basse musique,  
En feinte, en pause et en muance.  
Etc., etc.

Voilà bien les inventions, la *nouvelle pra-*

(1) *Notices sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai*, p. 40.

(2) *Cujus rei venerabilium Guilhelmi Duffay inventorem extitisse credo, quem et moderniores musici omnes imitantur*, etc. (Vide *Scrip. ecclesiant. de Musica*, coll. M. Gerberto, t. III, p. 280.)

(1) Voyez à ce sujet mon *Mémoire sur cette question : Quels ont été les mérites des Néerlandais dans la musique*, etc., pages 12 et 13; Amsterdam, 1832, in-4°.

tique de Dufay et de Binchois constatée dans l'harmonie (*la frisque concordance et la feinte, ou retard de consonnance*) et dans la notation (*la pause*). Cependant l'art existait déjà avant eux en France, bien que moins avancé, puisque trois musiciens, *Taplaster, Carmen et César*, pouvaient éblouir tout Paris.

À l'égard de l'argument tiré par Kieseewetter du peu de vraisemblance qu'on ait passé subitement de la notation noire à la notation blanche de Dufay, et de la probabilité que cette dernière notation était en usage dans les Pays-Bas lorsqu'elle était encore inconnue en France et en Italie, je ferai voir, dans mon Histoire générale de la Musique, que la notation blanche était déjà connue en France avant Guillaume Dufay, ou du moins dans sa jeunesse, bien que d'un usage peu répandu et bien qu'elle fût peu perfectionnée. Je ferai voir aussi, par la publication de morceaux de musique composés dans la première moitié du quinzième siècle, que l'usage de la notation blanche ne s'était pas tellement répandu qu'on ne se servît encore de la noire à cette époque; enfin je démontrerai, par deux chansons à trois voix composées aussi au temps de Dufay dans les Pays-Bas, et tirées d'un manuscrit des archives de Gand, que la notation noire était encore celle dont on se servait alors dans ce pays, et que l'art d'écrire en harmonie y était inférieur à celui dont ce musicien a fait preuve dans ses ouvrages. D'où il suit qu'on ne peut contester à Dufay l'importance de ses travaux par des suppositions gratuites d'un avancement antérieur de l'art dans les Pays-Bas, et que sa gloire reste entière. (*Voy. le Résumé philos. de l'hist. de la musique*, p. cxcix.) Que Dufay ait commencé l'étude de la musique dans la Belgique, cela est vraisemblable puisqu'il y était né; mais il a pu la continuer en France, et y prendre les premières notions de la notation blanche, dont il a ensuite propagé l'usage et perfectionné le système.

L'abbé Baini a trouvé dans les archives de la chapelle pontificale de Rome la preuve que Dufay était attaché à cette chapelle, en qualité de ténor, dans l'année 1380. Il ne devait pas être alors âgé de moins de vingt-cinq ans, en sorte qu'il a dû naître vers 1350 ou 1355 au plus tard. Il demeura attaché à cette chapelle tout le reste de sa vie et mourut en 1432, dans un âge avancé; circonstance qui prouve que l'époque de sa naissance doit être placée vers 1350. Pendant le temps où il fut au service de la chapelle pontificale, il paraît qu'il visita la France et les Pays-Bas, car quelques vers de Martin Le Franc semblent indiquer que ce poète l'a vu à la cour des ducs de Bourgogne.

Les archives de la chapelle pontificale renferment quelques messes composées par Guillaume Dufay, et dont les titres sont : *Ecce ancilla Domini*; *Omme* (Homme), *l'Homme armé*; *Se la face ay pale*; *Tant me deduis*. Tinctoris cite aussi la messe de ce compositeur intitulée de *Saint Antoine*. Kieseewetter a publié le *Kyrie* (à quatre voix) de la messe *Se la face ay pale*, le *Benedictus* de la messe *Ecce ancilla Domini* (à deux voix), le *Kyrie* (à quatre voix) de la messe de *l'Homme armé*. La précieuse section des manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique renferme un volume qui provient de la chapelle des ducs de Bourgogne, et qui contient beaucoup de messes et de motets des musiciens belges les plus célèbres au quinzième siècle. On y trouve trois messes à trois voix et trois autres à quatre voix de Dufay. Le volume est coté 1555, in-fol. Un volume manuscrit du quinzième siècle, qui est à la bibliothèque de Cambrai sous le n° 6, in-fol., contient des *Kyrie, Gloria et Credo* de différentes messes, à trois et à quatre parties, au nombre desquels est un *Gloria* à 4 parties qui porte le nom de Dufay. Les autres pièces du volume sont sans nom d'auteur, d'où M. de Coussemaker croit pouvoir conjecturer qu'elles appartiennent toutes au même auteur. Un manuscrit intéressant qui appartenait à Guilbert de Pixérécourt contient des motets et des chansons françaises de Dufay, entre autres la chanson à trois voix, *Cent mille escus quant je voeldrote*, morceau très-remarquable par les imitations bien faites qu'il contient et par la pureté de son harmonie.

Plusieurs auteurs ont dit que Dufay a ajouté deux octaves au système complet de Gui d'Arezzo; cette assertion ne se soutient pas à l'examen des monuments historiques de l'art, comme je le prouverai dans mon Histoire de la Musique. Il est plus raisonnable de s'en tenir à cet égard au texte d'*Adam de Fulde*, qui dit que Dufay ajouta quelques notes au-dessous du *gamma-ut* grave du système de Gui, et quelques autres notes au-dessus de *cc-fa*.

**DUFORT** (CHARLES DE), compositeur et maître de chapelle à Paris, est né à Sens le 21 novembre 1803. Après avoir fait ses premières études de musique dans sa ville natale, il devint élève du célèbre hautboïste Brod, pour la composition. En 1831 il s'est présenté au concours de l'Institut; mais, n'ayant pas réussi, il n'a plus tenté de nouvel essai. Il a publié beaucoup de musique d'église de laquelle nous connaissons : 1° Messe semi-solennelle pour solos et chœurs, avec orgue; Paris, V° Canaux. —

1<sup>o</sup> *Psallite Dextera Domini* pour soprano et basse, chœur et orgue; ibid. — 3<sup>o</sup> *Morsus, Veni, Creator*, à voix seule et orgue; ibid. — 4<sup>o</sup> *Ave verum*, pour ténor solo, chœur et orgue; ibid. — 5<sup>o</sup> *O salutaris Hostia*, à 3 voix et orgue; ibid. — 6<sup>o</sup> *Adoremus*, à 2 voix de soprano, chœur et orgue; ibid. — 7<sup>o</sup> *Ave, maris Stella*, à 3 voix et orgue; ibid. — 8<sup>o</sup> *Sub tuum præsidium*, chœur à 2 voix de femme et orgue; ibid. — 9<sup>o</sup> Hymne *Veni, Sancte Spiritus*, pour voix solo et chœur; ibid. — 10<sup>o</sup> *Sombre nuit, aveugles ténèbres*, quatuor religieux pour soprano, contralto, ténor et basse, avec accomp. de piano; ibid. On a aussi de M. de Dufort des romances et des morceaux détachés de différents genres.

DUFOUR (Le P. J.), jésuite de la maison de Vaugirard-les-Paris, a donné des soins à l'impression du *Graduale Romanum* de son confrère le R. P. Lambillotte (voy. ce nom), après la mort de celui-ci, et a été l'éditeur de son livre intitulé : *Esthétique, théorie et pratique du Chant grégorien*. Une dissertation du R. P. Schubiger, moine bénédictin et maître de chapelle au couvent d'Einsiedeln (Suisse, canton de Schwitz), ayant été insérée dans le numéro de décembre 1856 de la *Revue de Musique ancienne et moderne* publiée par M. Th. Nisard, on y lut une appréciation sérieuse des travaux du P. Lambillotte sur le chant grégorien, dans laquelle ses erreurs fondamentales étaient démontrées (voy. Schubiger). Le P. Dufour crut devoir publier à cette occasion, dans le journal intitulé *L'Ami de la Religion* (12 mars 1857), une *Réponse à quelques attaques dirigées contre l'œuvre du P. Lambillotte*. Elle fut réfutée dans un écrit de M. Nisard qui a pour titre : *Le P. Lambillotte et dom Anselme Schubiger; notes pour servir à l'histoire de la question du chant liturgique au commencement de l'année 1857*; Paris, 1857, in-8<sup>o</sup> de 46 pages. Cet écrit fut suivi d'une *Réponse de Dom Anselme Schubiger au P. Dufour, précédée de quelques réflexions faisant suite aux notes pour servir à l'histoire de la question du chant liturgique au commencement de l'année 1857*, par Théodore Nisard; Paris, 1857, in-8<sup>o</sup> de 30 pages. D'autre part M. l'abbé Cloet (voy. ce nom) avait publié des *Remarques critiques sur le Graduale Romanum* du P. Lambillotte; le P. Dufour y répondit par un *Mémoire sur les chants liturgiques restaurés par le P. Lambillotte, de la Compagnie de Jésus, et publié par le P. D... de la même Compagnie. Examen des principales difficultés proposées par divers auteurs, et en particulier par*

*l'abbé Cloet dans les Remarques critiques sur le Graduale Romanum, etc.*; Paris, Adrien Le-Clerc et C<sup>ie</sup>, in-4<sup>o</sup> de VI et 64 pages (voy. Cloet au sujet de ce Mémoire).

DUFRESNE (FERDINAND), fils d'un violoniste de l'orchestre de la Comédie-Française, naquit à Paris en 1783. Élève de son père, il fut admis au Conservatoire en 1797, et reçut des leçons de Gaviniès pour le violon. Sorti de cette institution en 1800, il fut attaché à l'orchestre de l'Opéra-Comique jusqu'en 1806, puis fut chef d'orchestre du théâtre de Nantes pendant deux ou trois ans. De retour à Paris vers 1809, il se livra à l'enseignement dans les collèges et dans les pensionnats. Il vivait encore à Paris en 1825. Dufresne a publié environ vingt-cinq œuvres de duos, trios, airs variés, pots-pourris, et quatre concertos pour le violon. Son œuvre 20 est un quatuor brillant pour deux violons, alto et basse; Paris, Boieldieu.

Le père de Dufresne, qui était attaché à l'orchestre de la Comédie-Française dès 1752, a fait graver à Paris, en 1780, six solos pour flûte avec variations, œuvre 1.

DUGAZON (LOUISE-ROSALIE LEFÈVRE), femme d'un acteur renommé de la Comédie-Française, naquit à Berlin en 1753, et vint à Paris à l'âge de huit ans. En 1767 on la fit débiter comme danseuse au théâtre d'opéra-comique qu'on appelait alors la Comédie-Italienne. Sa grâce, sa gentillesse, l'intelligence dont elle faisait preuve, et le succès qu'elle obtint dans quelques petits airs qu'on lui fit chanter, déterminèrent sa vocation pour le genre des comédies à ariettes. Le premier rôle qu'on lui confia fut celui de *Pauline*, dans le *Sylvain* de Grétry. Elle y fut applaudie avec transports dès son début, qui eut lieu le 30 juillet 1774. Sans posséder une belle voix, et sans instruction dans l'art du chant, elle savait exciter l'enthousiasme des habitués de la Comédie-Italienne par les accents d'un organe plein de charme. D'ailleurs, actrice douée d'instinct, de finesse et de sensibilité, elle savait émouvoir, faisait verser des larmes ou provoquait à son gré la galeté. Les personnes qui l'ont entendue dans sa jeunesse parlent encore avec admiration de son jeu et même de son chant dans les rôles de Babet (de *Blaise et Babet*), de Justine (dans *Alexis et Justine*), et surtout de Nina. Lorsque l'âge ne lui permit plus de jouer ces rôles, elle prit ceux de mères; mais, quoiqu'elle y fût encore bonne actrice, elle n'y produisit plus autant d'effet que dans ceux de sa jeunesse. En 1792 cette excellente actrice se retira de la scène; elle y reparut en

1795, et sembla au public n'avoir rien perdu de son talent. Dans *le Prisonnier*, dans *le Calife de Bagdad*, et dans beaucoup d'autres pièces, elle mit à ses rôles un cachet particulier de gaieté et de finesse que n'ont pu retrouver toutes les actrices qui lui ont succédé. Madame Dugazon a donné son nom aux rôles de sa jeunesse et de son âge mûr; on les distingue encore au théâtre en *Jeunes Dugazon* et *Mères Dugazon*. Retirée du théâtre en 1806, cette actrice est morte le 22 septembre 1821, à l'âge de soixante-huit ans.

**DUGAZON (GUSTAVE)**, fils de la précédente, naquit à Paris en 1782. Admis au Conservatoire de Musique de cette ville, il y devint élève de Berton pour l'harmonie, et, après avoir interrompu plusieurs fois ses études, passa sous la direction de Gossec pour la composition. En 1806 il concourut à l'Institut de France et obtint le deuxième grand prix; puis il se livra à l'enseignement du piano et publia plusieurs morceaux détachés pour cet instrument. Son premier ouvrage pour la scène fut un ballet intitulé *Noémi*; il l'écrivit pour le théâtre de la Porte-Saint-Martin. En 1812 il fit représenter au théâtre Feydeau *Marguerite de Waldemar*, opéra en trois actes, qui fut suivi de *la Noce écossaise*, en un acte (1814), et du *Chevalier d'industrie*, en un acte (1818), composé en société avec Pradher. Aucun de ces ouvrages ne réussit. Pour l'Opéra Dugazon a écrit : 1° *les Fiancés de Caserte*, ballet en un acte (1817); *Alfred le Grand*, ballet en trois actes, arrangé avec la musique du comte de Gallenberg (1822); *Aline*, ballet en trois actes, en société avec Berton (1823). Parmi les compositions instrumentales de Dugazon on remarque cinq mélanges d'airs variés en trios, pour piano, violon et violoncelle, Paris, Dufaut et Dubois, et Janet et Cotelie; cinq mélanges d'airs et nocturnes pour piano et cor, Paris, Gaveaux, Petit, Janet, Pacini; fantaisies, mélanges d'airs, préludes et toccates pour piano seul, Paris, Dufaut et Dubois, Le Duc, Petit, Janet, Schlesinger; airs variés pour piano seul, Paris, Petit, Janet, Dufaut et Dubois; quadrilles de contredanses pour piano; duos pour harpe et piano, Paris, Le Duc. On a aussi de ce musicien plusieurs recueils de romances et de nocturnes à deux voix. Dugazon est mort à Paris vers la fin de l'année 1826.

**DUGUET (L'ABBÉ)**, maître de musique à l'église Saint-Germain l'Auxerrois en 1767, passa en la même qualité à Notre-Dame en 1780. Il a composé beaucoup de messes et de motets qu'on conserve en manuscrit dans la

bibliothèque de la cathédrale de Paris. En 1767 il fit exécuter avec succès un motet de sa composition au Concert spirituel.

**DUHAMEL (J.-M.)**, ancien élève de l'École polytechnique, puis directeur des études dans cet établissement et membre de l'Académie des Sciences de l'Institut de France, est connu par divers ouvrages de hautes mathématiques, au nombre desquels on remarque celui qui a pour titre : *Mémoire sur l'action de l'archet sur les cordes* (dans les *Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des Sciences* tome VIII).

**DUHEM (HIPPOLYTE-JEAN)**, professeur de trompette au Conservatoire royal de Bruxelles, est né à Paris, le 1<sup>er</sup> décembre 1828, d'un père belge. Admis au Conservatoire de Bruxelles comme élève au mois d'avril 1845, il y reçut des leçons de M. Zeiss, pour la trompette, et ses progrès furent si rapides, que le premier prix de cet instrument lui fut décerné au concours dans l'année suivante. Il entra bientôt après dans la musique des Guides et au Théâtre royal, en qualité de trompette solo. Pendant les trois années qu'il occupa ces positions, il perfectionna son talent par des études constantes. Engagé ensuite pour les concerts et festivals de l'Angleterre, il y obtint de brillants succès; puis il parcourut l'Écosse, l'Irlande, l'Amérique-du Nord et du Sud, la Hollande et l'Allemagne, recueillant partout des applaudissements par son talent remarquable. De retour à Bruxelles dans les premiers jours de 1860, M. Duhem a été nommé professeur de son instrument au Conservatoire. On a de lui plusieurs compositions pour la trompette et le cor à pistons, qui ont été publiées à Londres.

**DUIFFOPRUGCAR (GASPARD)**, célèbre luthier, né dans le Tyrol italien vers la fin du quinzième siècle, voyagea d'abord en Allemagne, et s'établit ensuite à Bologne, vers 1510. François 1<sup>er</sup>, roi de France, étant allé dans cette ville en 1515 pour y établir un concordat avec Léon X, entendit parler des talents de Duiffoprugcar, et lui fit faire des offres si avantageuses qu'il le détermina à venir à Paris. Il paraît que, le climat nébuleux de la capitale ne convenant point à la santé de cet artiste, il obtint la permission de se retirer à Lyon. Plusieurs instruments sortis de ses mains sont datés de cette ville. On a gravé son portrait en médaillon, où il est représenté entouré d'instruments, tenant un compas d'une main et un manche de l'autre; ce portrait est daté de 1562, ce qui pourrait faire croire qu'il vivait encore alors. M. Cartier a possédé une belle basse de viole et un ténor de viole de cet artiste.



estèbre, et M. Raoul, amateur distingué comme violoncelliste, a eu aussi une basse de viole de Duiffoprugcar, qui est devenue ensuite la propriété de l'excellent luthier M. Vuillaume. Cet instrument, dont le dos représente l'ancien plan de Paris en marquerie, est remarquable par sa beauté et la belle qualité de ses sons. L'instrument le plus intéressant peut-être qui existe aujourd'hui de ce luthier célèbre est un violon grand patron, le seul connu jusqu'à ce jour, et qui porte son nom, avec la date de 1539. La qualité des sons de cet instrument est puissante, pénétrante, et porte au loin dans une grande salle. La tête représente une figure de fou de roi, avec une fraise plissée. Ce violon a appartenu à M. Merts, professeur au Conservatoire de Bruxelles.

**DUJARDIN (DOMINIQUE)**, prêtre et compositeur, fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de Rouen en 1636. Il quitta cette position en 1648 et y fut rappelé en 1659. Il la conserva jusqu'à sa mort, arrivée en 1665. Dans la collection de Messes publiée par Ballard, avec les quatre parties en regard, il en existe une de Dujardin, *ad imitationem moduli Tu es Petrus*; Paris, 1643, in-fol. max.

**DUJARDIN**, ou **DE HORTO**. Voy. ce nom.

**DULCINO (JEAN-BAPTISTE)**, compositeur italien, vivait au commencement du dix-septième siècle. Il a publié un recueil de motets de sa composition sous ce titre : *Cantiones sacre octo vocibus, una cum Litaniis B. M. Virginis et Magnificat cum B. C.*; Venise, 1609, in-4°.

**DULICH (PHILIPPE)**, né à Chemnitz en 1563, fut professeur de musique à l'ancienne école normale de Stettin, et mourut dans cette ville en 1631, à l'âge de soixante-huit ans. On a imprimé de sa composition : 1° *Harmonia aliquot septenis vocibus composita*; Stettin, 1593. — 2° *Centuria 6 octonum et septennium vocum harmonias sacras laudibus Sanctæ triados consecratas continentis*; Stettin, 1607, in-4°. La seconde partie de cet ouvrage a paru en 1610, et la troisième en 1612. — 3° *Novum opus musicum duarum partium, continens dicta insigniora ex evangeliiis dierum domin. et festorum totius anni desumpta et quinarum vocum concentu exornata, etc.*; Lipsick, 1609, in-4°.

**DULING (ANTOINE)**, né à Magdebourg vers la fin du seizième siècle, fut cantor à Cobourg. Il a publié : *Cythara melica, oder XXXII lateinische Motetten für 8 bis 12 Stimmen, auf die Fest-Tage gerichtet* (Trente-deux Motets

latins, depuis huit voix jusqu'à douze, etc.), Magdebourg, 1620.

**DULKEN (JEAN-LOUIS)**, né à Amsterdam le 5 août 1761, apprit dans sa ville natale, et ensuite à Paris, sous la direction de son père, l'art de confectionner des clavecins, forté-pianos et autres instruments. En 1781 l'électeur de Bavière le fit venir à Munich, où il épousa la célèbre pianiste Sophie Lebrun, et où il se trouvait encore en 1812. Les pianos qu'il y a fabriqués étaient si estimés pour la qualité du son et le fini du mécanisme, qu'ils se sont répandus non-seulement dans toute l'Allemagne, mais même en Suisse et en Italie, et qu'ils y ont été fort recherchés.

**DULKEN (LOUIS)**, dont le nom de famille était *David*, naquit à Hambourg le 20 mars 1811. Élève du directeur de musique C.-F.-G. Schwencke, elle prit ensuite des leçons de Wilhelm Grund et devint une pianiste distinguée. Dès l'âge de onze ans elle se fit entendre avec succès dans les concerts, et brilla dans les villes principales de l'Allemagne. En 1828 elle se rendit à Londres et s'y fixa. Son talent la fit rechercher par la haute société comme professeur de son instrument, et elle se fit une très-bonne position dans la capitale de l'Angleterre. M<sup>me</sup> Dulken est morte à Londres le 12 avril 1850.

**DULON (LOUIS)** (1), flûtiste distingué, naquit à Orianenbourg sur le Havel, en Prusse, le 14 août 1769, d'une famille originaire de France, exilée par suite de la révocation de l'Édit de Nantes. Une ophthalmie dont il fut atteint à l'âge de huit ans, et qui fut mal traitée par un oculiste ignorant, le priva pour toujours de l'usage de la vue. Son père, qui était inspecteur de l'acise, jouait fort bien de la flûte et était élève de Quantz. Il lui enseigna à jouer de cet instrument, et Angerstein, organiste de la ville, lui donna des leçons d'orgue. Ses progrès sur ces deux instruments furent rapides. A l'âge de treize ans il fit un voyage dans les principales villes de l'Europe, accompagné de sa sœur, et partout il excita l'admiration générale par la manière brillante dont il jouait les pièces les plus difficiles. Il composait aussi et dictait ses ouvrages avec facilité. En 1796 il alla à Saint-Petersbourg, où il obtint le titre de musicien de l'empereur de Russie. Deux ans après il revint dans son pays et s'y fixa. La cour de Russie lui avait fait une pension qui lui a été payée régulièrement. De retour en Allemagne vers 1800,

(1) Dans la notice de la première édition j'avais suivi les indications du nouveau Lexique d'Ernest L. Gerber; mais, ayant acquis postérieurement l'autobiographie de Dulon, c'est elle qui m'a servi de guide pour celle-ci.

il se fixa à Stendal, dans la régence de Marienbourg. Ce fut là qu'il écrivit sa propre biographie, à l'aide d'un alphabet en relief et mobile que M. Wolke, directeur d'une école primaire à Dresde, avait inventé pour lui, en 1796. C.-M. Wieland a publié cet ouvrage sous ce titre : *la Vie et les Opinions de Dulon, joueur de flûte aveugle, dictées par lui-même (Dulons des blinden Flötenspieler's Leben und Meynungen, von ihm selbst bearbeitet)*; Zurich, 1807-1808, deux vol. in-8°. En 1823, Dulon s'établit à Würzburg, où il est mort le 7 juillet 1826. On a de ce musicien les compositions dont les titres suivent : 1° *Trois Duos pour flûte et violon*, op. 1; Leipsick, 1800. — 2° *Douze Variations pour flûte et violon*, op. 2; ibid., 1800. — 3° *Trois Duos pour flûte et violon*, op. 3; ibid., 1801. — 4° *Caprices pour une et deux flûtes*, op. 4; ibid. — 5° *Trois Duos pour deux flûtes*, op. 5; ibid. — 6° *Trois Duos pour flûte et violon*, op. 6; ibid. — 7° *Premier Concerto pour la flûte*, en sol, op. 8; ibid.

**DUMANOIR** (GUILLAUME), fils d'un ménestrier de Paris, succéda en 1659 à Constantin dans la charge grotesque de *roi des violons et maître des ménestriers*, de la confrérie de Saint-Julien; charge qui avait été établie à Paris en 1331, et que Charles VI avait confirmée par une ordonnance datée du 24 avril 1407. Les prétentions du roi des violons, qui voulait asservir tous les musiciens, et même les organistes, à se faire recevoir maîtres de danse, occasionnèrent souvent des procès qui furent toujours jugés en faveur des musiciens. Dumanoir fut le premier qui établit cette prétention dans une brochure de cent vingt pages in-12, écrite d'un style has et grossier, et intitulée : *le Mariage de la musique avec la danse*, Paris, 1664. Une ordonnance de police rendue contre Dumanoir en faveur des joueurs de hautbois, le 29 avril 1689, nous apprend qu'il exerçait encore sa charge à cette époque. Son fils, nommé *Guillaume* comme lui, et qu'on appelait *Dumanoir second*, lui succéda en 1690; mais il se démit de son emploi, par acte passé devant notaire, le 1<sup>er</sup> décembre 1695.

**DUMAS** (LOUIS), fils naturel de Montcalm, seigneur de Saint-Véran et de Candiac, naquit à Nîmes en 1676. Il étudia la jurisprudence, la philosophie, et se lia avec le P. Malebranche, qui le fortifia dans son goût pour la dernière de ces sciences. Il finit par se livrer à la culture des lettres et des arts : la musique devint particulièrement l'objet de ses études. Il passa les dernières années de sa vie au château de Vauxjours,

à quelques lieues de Paris, et y mourut le 19 janvier 1744. On a de cet amateur des arts : *l'Art de composer toutes sortes de musique sans être obligé de connaître le ton ni le mode*; Paris, 1711, in-4°.

**DUMAS** (ANTOINE-JOSEPH), né à Béthune en 1705, fit ses études à Arras, et se rendit à Paris, après les avoir terminées, pour y faire connaître une méthode d'enseignement pour les enfants qu'il avait inventée, et qu'il appelait la *Méthode du bureau typographique*. Ce bureau était une imitation des procédés de composition de l'imprimerie, et par son moyen les enfants apprenaient à assembler les lettres dont les mots sont formés, et à décomposer ceux-ci, pour parvenir à lire avec promptitude. Dumas appliqua ses procédés à la musique, et publia sur ce sujet un livre intitulé : *l'Art de la Musique enseigné et pratiqué par la méthode du bureau typographique, établi sur une seule clef, sur un seul ton, sur un seul temps et sur un seul signe de mesure*; Paris, sans date (1753), in-4° obl. d'environ 450 pages, tout gravé. Un abrégé de cet ouvrage a paru sous ce titre : *l'Art de la Musique enseigné et pratiqué sans transposer, joint à une introduction à la connaissance des clefs pour la démonstration des voix relatives*; Paris, sans date (1758), in-4°, gravé. La méthode de Dumas, en ce qui concerne l'unité de clef, a beaucoup d'analogie avec les principes qui servent de base à la méthode plus moderne du mélodiste. L'auteur de l'article *Dumas* (Louis) de la *Biographie universelle* de Michaud confond cet auteur avec Dumas (Antoine-Joseph), et lui attribue les deux ouvrages de celui-ci; il oublie que Louis Dumas était mort en 1744, et que ces deux ouvrages n'ont paru qu'en 1753 et 1758.

**DUMAS** (LE P. D. HENRI-BONAVENTURE), cœdeller du couvent de Lyon, naquit en cette ville le 31 décembre 1698. Après avoir fait ses études au collège des jésuites, il entra au couvent des cordeliers et y prononça ses vœux en 1718. Une bibliothèque ayant été fondée en 1735 par les religieux de son ordre, le P. Dumas en fut nommé directeur et ne négligea rien pour son accroissement. Le catalogue de cette bibliothèque, telle qu'elle existait encore en 1790, se trouve parmi les manuscrits de la bibliothèque publique de Lyon. Le P. Dumas mourut en 1773 ou 1774. Il avait étudié la musique dans sa jeunesse; plus tard il s'occupa de sa théorie avec beaucoup de soin. Les ouvrages qu'il a laissés sur cette matière se trouvent en manuscrit dans la bibliothèque publique de Lyon, sous le n° 964. Ils se composent de divers Mémoires, dont voici les

lèvres : 1° *Du tempérament de l'orgue et du clavier*, daté de 1755. — 2° *Principes de l'Harmonie*, 1756. Ce morceau est divisé en trois parties, dont la première renferme la théorie; dans les deux autres sont les applications à la pratique. — 3° *Éclaircissements sur l'harmonie tempérée*. — 4° *Observations sur le jeu de des harmoniques*. Le petit ouvrage intitulé *Ludus melotheticus*, publié en 1758, a été l'occasion du Mémoire du P. Dumas; il s'y proposa la solution du secret de ce jeu assez futile. — 5° *Traité de l'Harmonie théorique et pratique*, 1759. La première partie de cet écrit concerne la pratique de l'art; la seconde, la théorie. Delandine, dans son catalogue des manuscrits de la bibliothèque de Lyon, attribue ces ouvrages à un P. Dumas, jésuite de la maison de Lyon; je crois que c'est une erreur.

**DUMAS** ( . . . ), facteur d'instruments, à Paris, né à Sommières, inventa en 1810 une *basse guerrière*, instrument du genre de la clarinette, qu'il destinait à jouer les parties de basse dans la musique militaire. Cet instrument fut soumis à l'examen d'une commission qui l'éprouva, et il fut décidé qu'il serait employé dans la musique de la garde impériale; toutefois cette clarinette basse ne fut pas alors introduite dans la musique d'instruments à vent; ce n'est qu'environ vingt ans plus tard qu'on a reconnu l'utilité de ce genre d'instrument, et que l'usage a commencé à s'en établir. Dumas est mort à Versailles en 1828.

**DUMENIL** ou **DUMENI**, acteur de l'Opéra, du temps de Lullu, avait une haute-contre de la plus belle qualité; il chanta longtemps les premiers rôles avec le plus grand succès. Son début eut lieu, en 1677, dans l'opéra d'*Iris*; il mourut en 1715, fort âgé. Il avait été cuisinier de M. de Foucault, intendant de Montauban, ce qui fit qu'un plaisant du parterre s'écria, un jour qu'il jouait le rôle de *Phaëton* :

« Ah! Phaëton! est-il possible  
« Que vous ayez fait du bouillon? »

Ce fut lui qui joua le premier le rôle de *Renard*, dans *Armide*. Matheson, qui l'avait entendu, dit qu'il chantait comme un cuistre. C'était un homme abject, vivant aux dépens des filles de l'Opéra, se laissant battre par elles, et ne paraissant sur la scène que dans un état d'ivresse habituelle. (Voyez MAUPIN.) La Viéville de Frenesse, son contemporain, dit de lui : « Il est indigne qu'un maraud ose paraître sur le théâtre ne pouvant se soutenir, en changeant la dignité du spectacle en farce ou bouffonnerie, par des postures, un badinage ridicules, comme fai-

« sait tous les jours Duménil (*Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, 2<sup>e</sup> partie). »

**DU MOLIN**, ou **DUMOLIN** (JEAN-REMI), musicien belge, né dans les dernières années du quinzième siècle, fut organiste de l'église Saint-Jean, à Malines. Il occupait encore cette place en 1528, suivant la note d'un paiement qui lui fut fait en cette année, lequel est mentionné au registre 1804 de la chambre des comptes (Archives du royaume de Belgique). Le nom de cet artiste est écrit du *Moulin* (J.) dans plusieurs recueils de compositions des musiciens du seizième siècle, mais il est bien orthographié dans les *Motetti del Fiore a quattro voci*, libri 1, 2, 3, 4, publié à Lyon par Jacques Moderne de Pinquento, en 1532-1539, in-4°. Le troisième livre de cette collection renferme le motet à 4 voix *In Domino confido* de Du Molin, page 25. Une autre collection intitulée : *Motettorum a Jacobo Moderno, alias Grand-Jacques, in unum coactorum et ab eodem impressorum Liber primus cum quinque vocibus; Liber secundus cum quinque vocibus; Liber tertius cum quinque et sex voc.; Liber quartus ad quinque et sex voces; Liber quintus ad quinque, sex et septem voces; Lugduni per Jacobum Modernum, 1532-1542*, in-4° obl., renferme les motets à 5 voix de Du Molin : *Adonay Domine*; et *Pater, peccavi*. Le deuxième livre des *Missarum dominicalium quatuor vocum*, publié par Pierre Attaingnant, en 1534, contient deux messes de cet artiste.

**DUMONCHAU** (CHARLES-FRANÇOIS), naquit à Strasbourg le 11 avril 1775, et non le 15 février 1778, comme on le dit dans le *Dictionnaire historique des Musiciens* de Choron et Fayolle. Son père lui enseigna les principes de la musique et lui donna des leçons de violoncelle; Berg lui donna ensuite des leçons d'harmonie, et Baumayr lui enseigna à jouer du piano. Cet instrument lui fit négliger l'étude du violoncelle; il y fit de rapides progrès et acquit une habileté peu commune, particulièrement dans l'exécution de la musique fuguée. La guerre vint interrompre ses études. Il fut employé dans l'administration des vivres de l'armée, et les événements militaires le conduisirent à Paris, où il se lia d'amitié avec Kreutzer, à qui il dédia son premier œuvre, qui consistait en sonates de piano. Admis au Conservatoire de Musique, il y reprit ses études de piano et de composition; mais quelque temps après il sortit de cette école pour prendre des leçons de Wœfl. En 1805 il donna au théâtre de la Porte-Saint-Martin un opéra-comique intitulé *l'Officier cosaque*; cet

ouvrage eut quelque succès; les morceaux détachés ont été gravés, avec accompagnement de piano, chez Le Duc. Peu de temps après, Dumonchau retourna à Strasbourg, y vécut comme professeur de piano, et alla s'établir à Lyon en 1809. Il mourut dans cette ville le 21 décembre 1820. Comme compositeur, Dumonchau se distingue par un style élégant et pur; mais il manquait d'invention : de là vient que sa musique est déjà oubliée depuis longtemps. Il a fait graver à Paris : 1° Trente-trois sonates pour piano seul, œuvres 1, 3, 5, 19, 21, 26, 28, 30 et 32. — 2° Vingt-quatre sonates pour piano, avec violon ou flûte, œuvres 4, 13, 15, 20, 23 et 24. — 3° Deux trios pour piano, violon et basse, op. 29 et 34. — 4° Deux concertos de piano, œuvres 12 et 33. — 5° Des bagatelles, des airs variés, des mélanges et des pots-pourris. Il a laissé en manuscrit quelques compositions, entre autres une symphonie concertante pour flûte, hautbois et basson, et un concerto pour cor.

- **DUMONT** (HERRI), né près de Liège en 1610, apprit dans cette ville la musique et à jouer de l'orgue. Étonnés de la rapidité de ses progrès, ses parents l'envoyèrent à Paris, pour qu'il y perfectionnât ses talents. En 1639 il obtint l'orgue de Saint-Paul, et peu de temps après le roi, ayant entendu quelques morceaux de sa composition, en fut si satisfait qu'il nomma Dumont l'un des maîtres de sa musique, où il remplaça Spirli et Gobert. Il remplit les fonctions de cette place pendant trente ans, conjointement avec son confrère l'abbé Robert. La reine, qui aimait la musique de Dumont, donna à ce musicien le même emploi dans sa maison et le fit nommer à l'abbaye de Silly. La musique qui se chantait à la chapelle du roi avait été, jusque vers 1670, composée seulement pour les voix, selon l'ancien système, avec une partie de basse instrumentale, qu'on appelait *basse continue*. Louis XIV, porté vers tout ce qui avait un air de grandeur, désira qu'à l'exemple de Carissimi et de ses imitateurs les maîtres de sa musique joignissent à leurs motets des accompagnements d'orchestre; il en parla à Dumont, qui, religieux observateur des décisions du concile de Trente, répondit au roi qu'il ne pouvait se prêter à ce qui lui était demandé. Louis XIV, curieux d'examiner d'où pouvait naître ce scrupule, consulta l'archevêque de Paris (de Harlay), qui affirma que le concile avait proscrit les abus de la symphonie, mais non la symphonie elle-même. Dumont ne se rendit qu'avec peine à cette décision. Il se pourrât que le concile eût été d'un grand secours au maître de chapelle, pour cacher son inhabileté à se

servir d'un orchestre. Quoi qu'il en soit, peu de temps après (en 1674) il demanda et obtint sa retraite de vétérance. Il mourut en 1684 et fut inhumé dans l'église de Saint-Paul, dont il avait été organiste pendant quarante-cinq ans.

On a de Dumont cinq messes en plain-chant, connues sous le nom de *messes royales*, qu'on chante aux fêtes solennelles dans plusieurs églises de France : ce sont ses meilleurs ouvrages; leur caractère est noble et solennel. Ses autres ouvrages sont : 1° *Mélanges à 2, 3, 4 et 5 parties avec la basse continue, contenant plusieurs chansons, motets, Magnificat, préludes et allemandes pour l'orgue et pour les violes, livre I<sup>er</sup>*; Paris, Robert Ballard, 1649, in-4°. — 2° *Mélanges à 2, 3, 4 et 5 parties, etc., II<sup>e</sup> Livre*; ibid., 1757, in-4°. — 3° *Cantica sacra, 2, 3, 4 voc. et instrumentis modulata, adjectæ itidem litaniæ 2 vocibus, ad libitum 3 et 4, cum basso continuo, liber primus*; Paris, R. Ballard, 1662, in-4°. — 4° *Motets à deux voix avec le basse continue*; ibid., 1668, in-4°. — 5° *Motets à 2, 3 et 4 parties pour voix et instruments, avec la basse continue*; Paris, Christophe Ballard, 1681, in-4°. Il est vraisemblable que ceux qui ont été publiés chez le même imprimeur, en 1686, sous le titre de *Motets pour la chapelle du Roi, mis en musique par M. Dumont, etc.*, sont la seconde édition de ceux-ci.

**DUN**, famille de musiciens qui fut attachée à l'Opéra de Paris et à la musique du roi, de génération en génération, pendant plus d'un siècle. Dans la *Pastorale comique*, ballet de Molière, chanté et dansé, on trouve un chanteur de ce nom. Jean, son fils, remplissait le rôle d'*Hidraot* dans l'*Armide* de Lulli, en 1688, et remplaça Beaumavielle dans les barytons. Deux filles et un fils de celui-ci, nommé Jean comme lui, furent attachés à l'Opéra jusqu'en 1742, en qualité de chanteurs. Ce dernier Jean Dun vivait encore en 1772 et recevait une pension de mille livres; mais il disparaît de la liste des pensionnaires de l'Académie royale de Musique dans le Calendrier des Théâtres de 1773, ce qui indique qu'il a cessé de vivre dans cette même année 1772.

**DUNI** (ÉCIDE-ROMUALDO), compositeur dramatique, naquit à Matera, dans le royaume de Naples, le 9 février 1709, d'un maître de chapelle, dont il était le dixième enfant. Lorsqu'il eut atteint l'âge de neuf ans, on l'envoya au Conservatoire dei Poveri di Gesù Cristo, à Naples, dirigé alors par Durante. Ses études étant terminées, il se rendit à Rome, où il fut chargé d'écrire l'opéra de *Nerone*, en concurrence avec

Pergolèse, qui travaillait alors à son *Olimpiade*, et, ce qu'on aurait peine à comprendre en comparant les deux partitions, l'ouvrage de Pergolèse tomba, et celui de Duni eut le plus grand succès. On doit rendre justice à celui-ci; il ne s'enorgueillit point de son triomphe, et proclama hautement la supériorité de son rival. Chargé d'une mission secrète pour Vienne, par la cour de Rome, il profita de cette occasion pour faire entendre sa musique dans la capitale de l'Autriche. Il revint ensuite dans sa patrie, où il fut nommé maître de chapelle de Saint-Nicolas de Bari. Quelques années après il écrivit pour le théâtre Saint-Charles, de Naples, l'opéra d'*Artaxercès*, qui eut du succès; après quoi il se rendit à Venise, et de là à Paris et à Londres, où il composa la musique de plusieurs ouvrages. Une maladie chronique, dont il ressentait les effets, l'inquiétait beaucoup; les médecins anglais lui conseillèrent de passer en Hollande, pour y consulter Boërhaave, qui le guérit en effet; mais, comme il revenait dans sa patrie, il fut attaqué par des voleurs, près de Milan, et le trouble que lui causa cet événement détruisit sa santé pour toujours. Après avoir visité Gènes, il fut chargé d'enseigner la musique à la fille de l'infant de Parme. La cour de ce prince étant presque toute française, Duni se hasarda à écrire quelques petits opéras dans cette langue. Son coup d'essai fut la *Ninette à la cour* de Favart; le succès fut si grand qu'on lui envoya la *Chercheuse d'esprit* et le *Peintre amoureux de son modèle*. En 1757 il revint à Paris, où il se fixa, et, après y avoir fait la musique de dix-huit opéras, dans l'espace de treize ans, il y mourut le 11 juin 1775. Presque tous les opéras français de Duni ont eu du succès. Pour juger du mérite de sa musique il ne faut point y chercher des formes développées auxquelles on est maintenant accoutumé, mais qui étaient inconnues de son temps; son instrumentation est nulle, et même, sous ce rapport, il est très inférieur à Pergolèse et à tous les compositeurs sortis comme lui de la première école de Durante; son expression dramatique manque souvent de force, mais ses mélodies sont naturelles et gracieuses; il a de la gaieté, et même quelquefois de la verve comique. Ses opéras italiens sont *Nerone*, *Artaserse*, *Bajazet*, *Ciro*, *Ipermestre*, *Demofoonte*, *Alessandro*, *Adriano*, *Calone*, *Didone*, *Demetrio*, *L'Olimpiade*. Voici la liste de ses opéras français : *Ninette à la cour* (1755); *le Peintre amoureux de son modèle* (1757); *le Docteur Sangrado*; *la Veuve indécise* (1758); *la Fille mal gardée* (1759); *Nina et Lindor*; *l'Île des Fous*; *Mazel* (1761); *la Bonne Fille*; *le Retour au village*

(1762); *la Plaideuse et le Procès*; *le Militaire*; *les Chasseurs et la Laitière*; *le Rendez-vous* (1763); *l'École de la jeunesse*; *la Fée Urgèle* (1765); *la Clochette* (1766); *les Moissonneurs*; *les Sabots* (1768); *Thémire* (1770).

Duni avait un frère aîné, nommé *Antoine*, lequel, après avoir étudié la musique sous la direction de son père, s'éloigna de sa patrie pour aller chercher fortune ailleurs. Arrivé à la cour de l'électeur de Trèves, il y écrivit plusieurs ouvrages pour la chapelle de ce prince, qui, charmé de son talent, le récompensa magnifiquement. Toutefois Antoine Duni, ayant formé le projet de se rendre en Espagne, ne s'arrêta pas à Trèves. Son compatriote Farinelli, qu'il trouva à Madrid, lui fit obtenir la place de maître de la chapelle royale, et le fit choisir pour maître de musique du fils du duc d'Ossuna. Mais l'inconstance de son caractère le poussa à quitter encore cette position avantageuse et à se rendre en Russie, où il se maria et eut plusieurs fils. Devenu maître de la chapelle impériale, il écrivit, pour le service de l'impératrice Catherine, plusieurs morceaux de musique religieuse qui furent estimés à cette époque.

**DUNKEL** (FRANÇOIS), né à Dresde en 1769, commença l'étude de la musique à l'âge de six ans, sous la direction de son père, musicien de la chapelle de l'électeur de Saxe, et apprit ensuite le contrepoint par les leçons de *Weinling*. En 1788 il entra comme violoniste dans la chapelle de son souverain. Il a composé : 1° *Les Anges près de la Croix*, oratorio. — 2° *Trois cantates*. — 3° *Recueil de Chansons avec acc. de piano*; Dresde, 1790. — 4° *Duos pour flûte et violon*; ibid., 1792. — 5° *L'ouverture et les chœurs d'un drame intitulé : Kein Faustrecht mehr*, qui fut représenté à Weimar en 1797. Dunkel a laissé aussi en manuscrit des symphonies, des concertos pour le violon et le violoncelle, des quintettes, des quatuors, des trios et des duos.

**DUNKELFEIND** (GASPARD), pseudonyme sous lequel a été publiée une critique du traité de *Nichelmann* (voy. ce nom) sur la mélodie. Cette critique a pour titre : *Gedanken eines Liebhabers der Tonkunst über Herrn Nichelmann's Tractat von der Melodie* (Idées d'un amateur de musique sur le traité de la Mélodie de M. *Nichelmann*); Nordhausen, 1755, in-4° de deux feuilles. *Nichelmann* répondit à cette critique par le petit écrit intitulé : *Die Vortreflichkeit des Gedanken des Herrn Gaspar Dunkelfeindes über die Abhandlung von der Melodie*, etc. (l'Excellence des idées de M. *Gaspard*

Dunkelfeind sur la dissertation concernant la mélodie, etc.), in-4° de 16 pages, sans date et sans nom de lieu.

**DUNSTABLE** (JEAN), ou **DUNSTAPLE**, né vers 1400 dans un bourg d'Écosse dont il prit le nom, est cité par les écrivains sur la musique des quinzième et seizième siècles, avec Dufay et Binchois, comme auteur de plusieurs perfectionnements importants dans l'harmonie et dans la notation. Tinctor ou Tinctoris (voy. ce nom), qui écrivait en 1476, dit à propos de la transformation de l'art d'écrire appelé *contrepoint* : « La source et l'origine de cet art nouveau, s'il est permis de s'exprimer ainsi, paraît avoir été chez les Anglois, dont le chef fut Dunstaple. Ses contemporains en France ont été Dufay et Binchois, suivis immédiatement par les modernes Okeghem, Busnois, Régis et Caron, tous excellents dans la composition, suivant ce que j'ai appris (1). » Burney, appuyant son opinion de ce passage, n'hésite pas à attribuer à ses compatriotes les perfectionnements de l'harmonie figurée et en fait particulièrement honneur à Dunstable, ajoutant qu'il a fait de vaines recherches dans les Pays-Bas pour y trouver la confirmation de ce qu'ont avancé Guichardin et l'abbé Dubos concernant l'invention du contrepoint par les Flamands. Mais il ne s'agit pas ici de cette invention : Burney le reconnaît lui-même, puisqu'il avoue qu'il existait des traités de contrepoint avant que Dunstable fût né (2). Au reste, sans entrer au fond du sujet, et sans avoir besoin de démontrer par des documents certains qu'il y avait en Belgique une école de musique d'où sont sortis les perfectionnements de l'art au quinzième siècle, et qui existait deux cents ans avant Dunstable, il suffit d'une simple observation pour démontrer l'erreur de Tinctoris, à savoir que Dufay était témor de la chapelle pontificale en 1380, comme le prouvent les registres de cette chapelle cités par Baini (3); d'où il suit que sa naissance a précédé celle de Dunstable de plus de quarante ans, et que, parvenu à cette époque de sa vie, il avait déjà trouvé les perfectionnements qui donnent à ses ouvrages une supériorité incontestable sur ceux de ses prédécesseurs. Dunstable partage avec ce même Dufay et Binchois la

gloire d'avoir fait disparaître de l'harmonie les successions grossières de quintes, d'octaves et d'onisssons, qui abondent dans les productions musicales des treizième et quatorzième siècles; d'avoir diminué la fréquence des croisements de voix, et d'avoir rendu les mouvements de celles-ci plus simples et plus naturels; d'avoir donné plus de plénitude aux accords; enfin d'avoir donné à l'harmonie plus de variété par l'artifice des prolongations ou retards. C'est par là qu'il est à citer dans ce que Tinctoris appelle *l'art nouveau*, et c'est ce qui lui assure une place honorable dans l'histoire des transformations de la musique. Dunstable mourut en 1458 et fut inhumé dans l'église de Saint-Étienne, à Walbrook. Dans son épitaphe il est qualifié de *mathématicien, maître d'astronomie et musicien*. (Voy. WEAVER, *Funeral Monuments*, p. 577.)

Gafori (1), Morley (2), Ravenscroft (3), et d'après eux Burney (4) et Hawkins (5), attribuent à Dunstable un traité de la musique mesurée (*de Mensurabili Musica*), qu'on n'a pas retrouvé jusqu'à ce jour. Cependant un manuscrit du Muséum britannique, petit in-4°, coté 10,336, renferme un traité sur la même matière, au bas duquel on lit *Qd. Dunstable*. Ce traité, dit le rédacteur du catalogue des manuscrits de musique qui se trouvent au Muséum, commence au feuillet 6 et finit au feuillet 18 du volume, lequel contient divers autres ouvrages de musique transcrits dans l'année 1500 par Jean Tucke, bachelier es arts du collège de Sainte-Marie à Oxford. L'auteur du catalogue pense que ce petit ouvrage est celui de Dunstable, qu'on croyait perdu, et il en cite le commencement que voici : *Quilibet in arte practica mensurabili cantus*; mais il ne s'est pas souvenu que ce commencement est celui du traité du chant mesuré de Jean de Muris.

Gafori a rapporté un *Veni, Sancte Spiritus*, à trois voix écrit par Dunstable. Ce morceau, le seul de ce maître qui ait été connu jusqu'à ce jour, est de peu d'importance; mais M. Danjon (voy. ce nom) a trouvé, au mois de juin 1847, à la bibliothèque du Vatican, un volume manuscrit qui renferme un grand nombre de chansons françaises à trois voix, de Dunstable, Dufay et Binchois.

**DUPAR** (ÉLISABETH), cantatrice française, chanta pendant longtemps en Italie, où elle était connue sous le nom de *la Francesina*. En

(1) Cajus, ut ita dicam, novus artis fons et origo apud Anglicos, quorum caput Dunstaple existit, fuisse exhibitur, et hunc contemporanei fuerunt in Gallia Dufai et Binchois, quibus immediate successerunt moderni Okeghem, Busnois, Régis et Caron, omnium quos audiverim in compositione prestantissimi. » Voy. *Proportionale, Prohemium*.

(2) *A General History of Music*, tome II, p. 400.

(3) *Memoria storico-critica della vita e delle opere di Gio. Pieri. da Palestrina*, t. I, n. 655.

(1) *Pract. Mus.*, L. 2, c. 7.

(2) *Introd.*, p. 178.

(3) *Briefve Desc.*, p. 1 et suiv.

(4) *Loc. cit.* p. 399.

(5) *A General Hist. of the science and pract. of Music*, t. II, p. 290.

1736, elle se rendit à Londres, où elle chanta deux ans après dans l'opéra de *Pharamond* de Herold. En 1745 elle remplit l'emploi de *prima donna* dans les oratorios du même compositeur. Son portrait a été gravé.

**DUPHLY** ( . . . ), bon claveciniste et professeur distingué, est né à Dieppe, en 1716. Il avait eu pour maître de clavecin Dagincourt, organiste à Rouen. Vers 1750, il vint s'établir à Paris, où son talent le fit rechercher avec empressement. Il y publia quatre livres de pièces de clavecin. Il est mort en 1788.

**DUPIERGE** (FÉLIX-TIBURCE-AUGUSTE), né à Comberoye, près de Paris, le 11 avril 1784, est élève de son père pour le violon et pour la composition. Il est entré comme violoniste à l'orchestre de l'Opéra-Comique. On a gravé à Paris les ouvrages suivants de sa composition : 1° Duos pour deux violons, œuvres 1, 5, 6 et 7 ; — 2° Deux concertos pour le violon, œuvres 2 et 4 ; 3° Grandes sonates pour le piano avec accomp. de violon, liv. 1, 2 et 3 ; — 4° *Méthode de violon* ; Paris, Frère. La musique de violon de cet artiste a eu du succès et est estimée. Vers 1815, M. Dupierge a quitté l'orchestre de l'Opéra-Comique pour se fixer à Rouen.

**DUPIN** (PHILIPPE-SIMON), connu sous le nom de *Dupin jeune*, avocat à la cour royale de Paris, né à Varzy (Nièvre), le 7 octobre 1795, est mort à Nice, le 14 février 1846. Au nombre des écrits qu'il a publiés, on remarque celui qui a pour titre : *Mémoire pour MM. les associés de l'Opéra-Comique contre M. le directeur de l'administration* ; Paris, 1827, in-8°.

**DUPLESSIS** (LE JEUNE), violon de l'Opéra, entra à l'orchestre de ce théâtre, aux appointements de 450 livres, fut nommé maître de musique de l'école de *magasin de l'Opéra* en 1748, et mis à la retraite au mois de décembre 1749. Il a écrit la musique d'un opéra-ballet joué en 1734, sous ce titre : *Les Fêtes nouvelles*.

Le frère de cet artiste, connu sous le nom de *Duplessis l'aîné*, était entré comme violoniste à l'Opéra en 1704, et se retira après quarante-quatre ans de service en 1748. On a de lui deux livres de sonates de violon, gravés à Paris.

**DUPLESSIS** (LE CHEVALIER LENOIR), né à Paris, en 1754, a donné, sur le petit théâtre des élèves de l'Opéra de Paris, *L'Amour enchaîné par Diane* (en 1779), opéra en un acte, composé en société avec Edelmann, et *Don Carlos, ou la Belle invisible* (1780). Cette dernière pièce est un pastiche arrangé avec de la musique de plusieurs auteurs italiens.

**DUPONCHEL** (LE P. JACQUES), né à Douai, dans la première moitié du dix-septième siècle,

fut moine de l'ordre des Cordeliers, et organiste attaché au cardinal Bichi, à Rome. Il s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° *Psalmi vespertini cum litanis B. M. V. 3 vocum* ; Rome, 1665. — 2° *Sacra cantiones 2, 3 et 4 vocibus cum litanis B. M. V. op. 2* ; Bologne, Jacques Monti, 1671. — 3° *Messe a 3, 4, 5 voci concertati con violini e ripieni a bene placito*, op. 3 ; Rome, J.-A. Muzio, 1676.

**DUPONT** (HENRI-BONAVENTURE), musicien à Paris, au commencement du dix-huitième siècle, a publié dans cette ville des *Principes de musique, par demandes et par réponses* ; Paris, 1712, in-4°. La deuxième édition a paru dans la même ville, en 1718, in-4°. C'est à tort qu'on a attribué cet ouvrage à Jean-Baptiste Dupont, qui se rapporte à l'article suivant, dans le *Dictionnaire des Musiciens* (Paris, 1810).

**DUPONT** (JEAN-BAPTISTE), violoniste à l'orchestre de l'Opéra de Paris, depuis 1750, retiré avec la pension en 1773, a fait graver deux concertos pour le violon, arrangés sur les airs de *Lucile* et du *Déserteur*.

**DUPONT** (PIERRE) littérateur, vivant à Paris vers 1800, est l'auteur d'un écrit publié sous le voile de l'anonyme, et qui est intitulé *Réflexions sur la décadence du théâtre de l'Opéra, ou Aperçu des moyens capables de le relever* ; Paris, 1799, in-12.

**DUPONT** ( . . . ), facteur d'orgues à Nancy, naquit dans les premières années du dix-huitième siècle, et mourut en 1767. Il apprit les éléments de son art dans les ateliers de Nicolay, facteur de la même ville, devint un habile ouvrier, et fit les plus grands travaux de la facture d'orgues dans la Lorraine. Ses principaux ouvrages sont : 1° Le grand orgue de 16 pieds à l'église cathédrale de Toul, qui a coûté plus de 45,000 francs ; 2° l'orgue de Verdun ; 3° celui de Saint-Jacques à Lunéville, en 1749 ; 4° celui de Saint-Michel, dans la même ville, en 1753 ; 5° l'orgue des Carmélites, à Ormes ; 6° l'orgue de l'abbaye de Moyeumontier ; 7° Le grand orgue de la cathédrale de Nancy, 1757. Dupont mourut pendant la construction de cet instrument, qui fut terminé par son élève Vautrin, en 1758.

**DUPONT** (AUGUSTE), pianiste, compositeur et professeur au Conservatoire royal de musique de Bruxelles, est né à Ensisval (province de Liège), le 9 février 1828. Son père, musicien de mérite, qui a laissé en manuscrit beaucoup de compositions pour l'église, fut son premier maître de musique et de piano. En 1840, M. Dupont est entré comme élève au Conservatoire de

Liège, et y a étudié le piano pendant quatre ans, sous la direction de M. Jalheau, élève de Jacques Herz et de Kalkbrenner. Des revers de fortune ayant causé la mort de son père, en 1844, Dupont sortit du Conservatoire et se retira à Esival, où pendant six ans il s'est livré à un travail assidu, donnant des leçons dans les châteaux voisins pendant le jour, et consacrant toutes les soirées à l'étude du mécanisme du piano et de la musique classique. C'est ainsi qu'il parvint à placer dans sa mémoire les 48 préludes et fugues que renferme le clavecin bien tempéré de J.-S. Bach. Ses premiers essais de composition appartiennent aussi à cette époque : ses ouvrages furent publiés à Liège, pendant les années 1846, 47 et 48. En 1850, M. Dupont prit la résolution de voyager pour se faire entendre et former son style : dans ce but, il écrivit un concerto pour piano et orchestre, une sérénade, un duo pour piano et violon, une sonate pour piano seul, et divers autres morceaux de différents caractères. Sa première excursion fut à Bruxelles, en 1851 : il se fit entendre au cercle artistique, puis au théâtre de La Monnaie. Peu de mois après il accepta les propositions qui lui étaient faites par un Anglais, entrepreneur de concerts, et partit avec lui pour Londres, où il joua ainsi que dans plusieurs grandes villes de l'Angleterre. De retour sur le continent, il partit pour l'Allemagne, et arriva à Berlin au commencement de l'année 1852. Il y donna quatre concerts avec succès, et la protection de la princesse de Prusse et de Meyerbeer lui procura l'honneur de jouer deux fois à la cour, devant la famille royale. Après avoir obtenu des succès dans plusieurs villes importantes de la Prusse et de la Saxe, M. Dupont revint en Belgique, et dans la même année une place de professeur de piano étant devenue vacante au Conservatoire de Bruxelles, il fut appelé à la remplir. Placé dans cette situation nouvelle, M. Dupont n'a pas tardé à éprouver les effets de l'influence d'une école, foyer ardent d'amour et de dévouement pour l'art. Recherchant les conseils du directeur de cette institution, il reforma son style d'exécution, le rendit plus pur et plus classique, perfectionna son mécanisme, fit des études plus sévères dans l'art d'écrire, et par ces modifications de son talent, en fit une transformation complète. Dans un voyage qu'il a fait en Hollande, pendant l'année 1856, il a recueilli les fruits de ses études consciencieuses, et a obtenu les succès les plus brillants et les plus honorables. Ses compositions ont acquis aussi plus de vigueur de pensée, un meilleur ordre logique et plus d'expérience de la gradation des

effets. Dans un second voyage en Allemagne, que l'artiste a fait en 1859, il a donné des concerts avec de brillants succès à Brunswick et à Leipzig, ville dans laquelle ses dernières compositions ont été publiées chez Breitkopf et Härtel, et chez Hoffmeister. Au nombre de celles-ci, on remarque : Grand trio (en sol mineur) pour piano, violon et violoncelle, op. 34 ; — 2<sup>me</sup> concerto pour piano et orchestre, op. 31 : — Fugue et bourrée (en si mineur), pour piano seul, op. 32. — Variations de concert, dans le style sévère, op. 36. — Quatuor (en mi bémol) pour 2 violons, alto et basse, op. 37. — Trois impromptus de concert pour piano et violon, op. 38. — Deux valse (en si bémol et ré bémol), op. 39. — Trois morceaux impromptus pour piano et violon, op. 40 ; Mayence, Schott. Les ouvrages publiés par M. Dupont jusqu'au moment où cette notice écrite (1860) sont : 1<sup>o</sup> Variations sur un air populaire liégeois ; Liège, Goré, 1846. — 2<sup>o</sup> Étude (*la Pluie d'été*) ; Liège, Binck, 1847. — 3<sup>o</sup> Étude de trilles ; Liège, Muraille, 1848. — 4<sup>o</sup> *La Pensée*, morceau détaché ; ibid. — 5<sup>o</sup> *La Sérénade* ; Mayence, Schott. — 6<sup>o</sup> Concerto en fa mineur pour piano et orchestre ; ibid., 1850. — 7<sup>o</sup> *Six contes du foyer*, en morceaux séparés pour piano ; ibid., 1852. — 8<sup>o</sup> Trois cahiers de réminiscences pastorales ; ibid., 1853. — 9<sup>o</sup> Barcarole ; ibid. — 10<sup>o</sup> Nouvelles réminiscences pastorales ; ibid. — 11<sup>o</sup> *Réverie* ; ibid. — 12<sup>o</sup> *Chanson de jeunes filles* ; ibid. — 13<sup>o</sup> Étude fantastique à 5 temps ; ibid., 1854. — 14<sup>o</sup> Toccata, ibid. — 15<sup>o</sup> Chanson hongroise, ibid. — 16<sup>o</sup> Sonate pour piano et violon ; Leipzig, Breitkopf et Härtel. — 17<sup>o</sup> *Lamento*, poésie élégiaque pour piano ; ibid. — 18<sup>o</sup> *Mazurka et Ballade* ; ibid. — 19<sup>o</sup> Plusieurs airs de danse ; Londres, Distin. — 20<sup>o</sup> *Le tremolo staccato* ; Bonn, Simrock. — 21<sup>o</sup> Grand Galop fantastique, dédié à Meyerbeer ; ibid. — 22<sup>o</sup> Fantaisie pour piano et orchestre, op. 21 ; Paris, Richault. — 23<sup>o</sup> Sonate pour piano seul en sol mineur, op. 22 ; ibid. — 24<sup>o</sup> Variations classiques en fa mineur, op. 23, ibid. — 25<sup>o</sup> *Le Mouvement perpétuel*, op. 24 ; ibid. — 26<sup>o</sup> Grand trio pour piano, violon et violoncelle, op. 29 ; ibid. — 27<sup>o</sup> *Marche et scène druidique*, op. 30 ; ibid. M. Dupont a écrit un grand *Concerto-symphonien* pour piano et orchestre, qui a été exécuté dans un concert donné par lui au printemps de 1857, et au concert du conservatoire dans l'année suivante.

DUPORT (JEAN-PIERRE), connu sous le nom de Dupont l'aîné, habile violoncelliste, est né à Paris, le 27 novembre 1741. Il reçut des leçons de Berthaut, et devint bientôt le meilleur



fière de ce virtuose. En 1761, il se fit entendre au Concert spirituel pour la première fois, et réunissait tous les suffrages. Le prince de Conti se l'attacha, et le garda dans sa musique jusqu'en 1769, époque où Duport fit un voyage en Angleterre. Deux ans après il alla en Espagne, et enfin, en 1773, il se rendit à l'invitation de Frédéric II, roi de Prusse, et alla à Berlin occuper la place de premier violoncelliste de la chapelle de ce prince, qui lui donna pour élève le prince royal son neveu (depuis Frédéric-Guillaume II). Depuis 1787 jusqu'en 1806 il remplit les fonctions de surintendant des concerts de la cour; mais l'état déplorable où la Prusse se trouva réduite après la perte de la bataille de Jéna obligea le roi à réformer sa musique. Duport continua cependant à demeurer en Prusse jusqu'à sa mort, qui eut lieu à Berlin, le 31 décembre 1818. Cet artiste fit un beau son du violoncelle et jouait sans peine les passages les plus difficiles; mais il n'avait pas le style large et expressif de son frère, objet de l'article suivant. Il a écrit et fait graver : 1° *Trois duos pour deux violoncelles*, œuvre 1<sup>re</sup>; Paris, Sieber. — 2° *Six sonates pour violoncelle et basse*; Amsterdam et Berlin, 1788. E.-L. Gerber lui attribue aussi plusieurs autres œuvres de sonates et des concertos; mais ces ouvrages appartiennent à son frère.

DUPORT (JEAN-LOUIS), célèbre violoncelliste, frère du précédent, naquit, à Paris, le 4 octobre 1749. Fils d'un maître de danse, il était destiné, comme Duport l'aîné, à suivre la profession de son père; mais, comme lui, il préféra se livrer à l'étude de la musique. L'instrument qu'il choisit d'abord était le violon; mais séduit par les succès de son frère, il quitta cet instrument pour le violoncelle, et devint l'élève de Duport l'aîné. Doué des plus heureuses dispositions, il fit des rapides progrès, et surpassa bientôt son maître en habileté. Il n'avait pas encore atteint sa vingtième année, et déjà il avait de la célérité. Le Concert spirituel, celui des amateurs, connu depuis sous le nom de *Société Olympique*; et les réunions musicales du baron de Bagge, offraient alors aux artistes les moyens de se faire connaître. Ce fut là que Duport jeta les fondements de sa réputation, augmentant chaque jour son talent par les conseils et les encouragements qu'il recevait de ses amis. L'arrivée de Viotti à Paris fut l'événement le plus heureux pour Duport, qui comprit qu'en appliquant au violoncelle la manière large et brillante de ce grand artiste il obtiendrait des effets inconnus auparavant. Il travailla donc à se former un style nouveau, et le succès couronna ses efforts. Lié d'amitié avec le violoncelliste anglais Cros-

dill, il le suivit à Londres, et y fut accueilli avec enthousiasme; mais il ne resta que six mois dans la capitale du royaume britannique.

Les premiers troubles de la révolution française ayant éclaté en 1789, Duport se rendit en Prusse, près de son frère, et fut placé dans la musique de la cour. Il y jouit de la réputation de premier violoncelliste de son temps, et fut recherché avec empressement, non seulement par les artistes, mais par les étrangers qui visitaient Berlin. Après un séjour de dix-sept ans dans cette ville, Duport, ruiné par la guerre de Prusse, revint en France en 1806. Le long intervalle écoulé depuis son départ de Paris y avait affaibli le souvenir de son talent; il fallait refaire sa réputation, et il avait cinquante-huit ans. Le sentiment de sa force le soutint dans cette entreprise difficile. Il se fit entendre, en 1807, dans un concert qu'il donna à la salle de la rue Chantierine, conjointement avec mademoiselle Colbran (plus tard madame Rosini), et y excita le plus vif enthousiasme. On admira la pureté de son qu'il tirait du violoncelle, son style jeune encore, suave et large à la fois, et, ce qui était plus étonnant à son âge, la vigueur de son coup d'archet. Toutefois, soit indifférence de la part de l'autorité qui était alors chargée de l'administration des arts, soit par l'effet d'intrigues sourdes, Duport se vit délaissé. Le Conservatoire, l'Opéra, la chapelle du prince, tout se ferma à son approche; il n'y avait de place nulle part, et l'intéressant artiste, ruiné par les événements politiques et par des faillites particulières, allait être forcé de quitter de nouveau sa patrie pour chercher ailleurs du pain, lorsque le roi d'Espagne (Charles IV), dont le séjour était fixé à Marseille, l'attacha à son service. En 1812, ce prince obtint du gouvernement français l'autorisation de se transporter à Rome, et Duport fut encore obligé de revenir à Paris. Dans l'hiver de 1812 à 1813, il parut trois fois aux concerts de l'Odéon, et, quoique âgé de soixante-cinq ans, il étonna par la jeunesse de son talent. Ce fut alors qu'une justice tardive lui fut enfin rendue. Admis d'abord dans la musique de l'impératrice Marie-Louise, il entra ensuite à la chapelle de l'Empereur comme violoncelliste solo, et enfin au Conservatoire comme professeur.

Dégagé des soucis qui l'avaient accablé pendant plusieurs années, Duport sembla tout-à-coup rajeunir. Point de concert où il ne brillât, point de soirée musicale dont il ne fût; à peine pouvait-il suffire à l'empressement des amateurs. Dans les courts intervalles que lui laissaient ses engagements de société, il composait des duos,

des trios et des nocturnes, dans lesquels il mariait les accents de son violoncelle aux sons de la harpe de Rochas, du cor de Duverney, ou du violon de Lafont. Tout le monde connaît les jolis nocturnes qu'il a écrits en société avec Rochas. En 1815, le Conservatoire fut supprimé; Duport, qui n'avait point été compris dans la nouvelle organisation de l'école royale de musique en 1816, resta attaché à la musique du roi. Enfin, à soixante-dix ans, il fut attaqué d'une maladie bilieuse, considérée d'abord comme peu dangereuse, mais qui, s'étant jetée sur le foie, ne tarda point à prendre un caractère plus sérieux, et finit par le conduire au tombeau, le 7 septembre 1819. Il laissa en mourant trois enfants : deux filles et un fils; celui-ci, après avoir été quelque temps attaché au théâtre de Lyon comme violoncelliste, a établi à Paris une fabrique de pianos. Il possédait la basse de son père, admirable instrument de Stradivari, dont l'excellent violoncelliste Franchomme a fait l'acquisition, au prix énorme de *vingt-cinq mille francs*. Duport a composé pour son instrument : 1° Six concertos, gravés à Paris, chez Janet et C<sup>te</sup>lle. — 2° Quatre œuvres de sonates, avec accompagnement de basse; Paris, Janet, Sieber. — 3° Trois duos pour deux violoncelles; Paris, Sieber. — 4° Huit airs variés, avec orchestre ou quatuor; Paris, Pleyel. — 5° Deux airs variés pour violon et violoncelle, en société avec Jarnowick; Paris, Sieber. — 6° Romance avec accompagnement de piano; Paris, Janet et C<sup>te</sup>lle. — 7° Neuf nocturnes pour harpe et violoncelle, en société avec Rochas; Paris, Pacini, Dufaut et Dubois. — 8° Fantaisie pour violoncelle et piano, en société avec Rigel; Paris, Janet; 9° *Essai sur le doigtier du violoncelle et la conduite de l'archet, avec une suite d'exercices*; Paris, Pleyel; ouvrage fondamental pour l'étude de l'instrument.

**DUPOTY** (DENIS-SIMON), professeur de chant et compositeur de romances, né à Versailles, le 8 novembre 1787, était fils d'un menuisier et exerça d'abord la profession de son père; mais son goût pour la musique le lui fit abandonner. Il se livra à l'étude du chant et de l'harmonie, sous la direction de Matthieu, maître de chapelle de la cathédrale. En 1815, il servit comme volontaire pendant les cent jours, et après la bataille de Waterloo il s'arrêta à Douai pendant quelques mois pour continuer ses études de composition chez l'auteur de cette notice. De retour à Paris, il s'y livra à l'enseignement du chant et publia quelques romances ainsi que des chansons de Béranger, parmi lesquelles on a remarqué celles qui ont pour titres : *le Chant pa-*

*triotique, le Cinq mai, le Vieil Invalide, le Temps, l'Ombre d'Anacréon, et le Vieux Drapeau*. Une fièvre cérébrale a conduit au tombeau Dupoty, jeune encore, le 3 juillet 1824. Il avait remis en musique *le Faux Lord*, opéra comique traité autrefois par Piccini; mais cet ouvrage n'a point été représenté.

**DUPRATO** (JULES-LAURENT), compositeur dramatique, est né à Nîmes, le 20 août 1827. Arrivé à Paris à l'âge de dix-sept ans, il entra au Conservatoire et suivit le cours de composition de M. Leborne. En 1848, il obtint, au concours de l'Institut de France, le premier grand prix de composition pour la cantate intitulée *Democlos*. Devenu pensionnaire du gouvernement, il alla passer deux ans à Rome, puis visita les autres villes importantes de l'Italie, et voyager en Allemagne. De retour à Paris, il a fait jouer au théâtre de l'Opéra-Comique, le 28 juin 1854, *les Trouvailles*, joli ouvrage en un acte, où se font remarquer des idées fraîches, élégantes, une bonne harmonie et une instrumentation intelligente. Le 2 juin 1856, il a donné au même théâtre *Paquerette*, en un acte, où le compositeur a été moins bien inspiré. Dans l'hiver de 1856 à 1857, M. Duprato a fait jouer au théâtre des Bouffes Parisiens un petit ouvrage en un acte intitulé *Monsieur Landry*, qui a eu du succès.

**DUPRÉ** (EMILE), musicien du seizième siècle sur lequel on n'a pas de renseignements. Son nom indique qu'il était d'origine française; mais il vécut vraisemblablement à Venise, ou du moins dans l'État vénitien, car on a de lui des *Frottoles*, sorte de chants populaires qui n'ont été en usage que dans cette partie de la haute Italie. Les *Frottoles* de Dupré se trouvent dans les 7<sup>me</sup> et 9<sup>me</sup> livres de la grande collection publiée par Petrucci de Fossombrone, en 1507 et 1508.

**DUPREZ** (GILBERT-LOUIS), chanteur et grand musicien, qui jouit à juste titre en Italie et en France d'une brillante réputation, est né à Paris, le 6 décembre 1806. Son père avait eu dix-huit enfants, et il en était le douzième fils. Dès son enfance il commença l'étude de la musique, et y fit de rapides progrès. Séduit par sa précieuse organisation musicale, Choron, qui eut occasion d'entendre chanter cet enfant, le fit entrer à l'école de musique qu'il dirigeait, et donna à son éducation les soins les plus assidus. Une connaissance solide et étendue de toutes les parties de la musique fut donnée au jeune Duprez, qui justifia les espérances qu'il avait inspirées. Le premier essai qu'il fit en public de son talent eut lieu dans des représentations de *Athalie* de Racine (en 1820), au Théâtre-Français, où l'on avait introduit des

chœurs et des solos. Duprez y chanta une partie de soprano dans un trio composé pour lui et deux autres élèves de Choron par l'auteur de cette notice, et l'accent expressif qu'il mit dans l'exécution de ce morceau fit éclater les applaudissements dans toutes les parties de la salle. Bientôt après vint la mue de sa voix, qui l'obligea de suspendre les études de chant. Pendant cette crise de l'organe vocal, il apprit l'harmonie et le contrepoint, et ses essais en composition prouvèrent qu'il pouvait obtenir des succès en ce genre. Cependant une voix de ténor avait succédé à sa voix enfantine; d'abord faible et sourde de timbre, elle ne laissa que peu d'espoir pour l'avenir; mais le sentiment musical de Duprez était si beau, si actif, si puissant, qu'il triomphait des défauts de son organe. Au mois de décembre 1825 il débuta au théâtre de l'Odéon, dans le rôle d'*Almaviva*, de la traduction française du *Barbier de Séville* de Rossini. Il lui manquait l'assurance en lui-même, et l'expérience dans l'art du chant scénique; toutefois on put comprendre dès lors que, malgré la faiblesse de sa voix, Duprez serait un chanteur distingué. Il resta au théâtre de l'Odéon jusqu'en 1828, époque où l'opéra cessa d'être joué à ce théâtre. Il partit alors pour l'Italie, et y obtint des engagements qui ne le firent pas remarquer d'abord, mais qui furent utiles à son talent et au développement de sa voix, dont le timbre acquit plus de puissance. De retour à Paris en 1830, il joua quelques représentations à l'Opéra-Comique, notamment dans *La Dame Blanche*, où les connaisseurs l'applaudirent et remarquèrent ses progrès; mais n'ayant pu contracter d'engagement à ce théâtre, il retourna en Italie. C'est alors que Duprez prit la résolution de donner à son organe l'intensité qui lui manquait par le travail de la voix sombrée. Il y réussit au delà de ses espérances. Ses succès datent de cette époque. Bientôt sa réputation s'étendit : il chanta dans toutes les grandes villes, et au dernier lieu à Naples, où il fut en possession de la faveur du public pendant plusieurs années. Cependant, quels que fussent les avantages qu'il trouvait en Italie, il désirait ardemment se retrouver à Paris, et entrer à l'Opéra. Ses vœux se réalisèrent en 1836; son engagement comme premier ténor y fut signé par la direction de ce théâtre : il y succéda à Adolphe Nourrit, et débuta avec un succès d'enthousiasme dans *Gullanne Tell*. L'élevation de son style dans l'art de phraser, la puissance de son organe dans tout ce qui exigeait de l'énergie, et sa manière admirable de dire le récitatif, firent naître des transports frénétiques dans toute la salle. Pendant

plusieurs années Duprez conserva toute la puissance de ses facultés chantantes; mais il est dans la nature de l'organe facile appelé *voix sombrée* de se fatiguer rapidement : ce fut ce qui se produisit dans la voix de Duprez. Par des efforts inouïs d'art et de volonté il prolongea sa carrière dramatique; mais ces mêmes efforts rendaient souvent le chant pénible et se faisaient apercevoir. L'artiste, comprenant enfin qu'il compromettait son beau talent, demanda sa retraite et l'obtint. Il prit alors la résolution de se livrer exclusivement à l'enseignement du chant, et fonda une école où se sont formés plusieurs chanteurs distingués, et qui est encore (1860) en activité. Il fut aussi professeur de déclamation lyrique au Conservatoire de Paris pendant plusieurs années; mais il donna sa démission de cette position lorsqu'il eut conçu le projet de son école de chant. Duprez a publié une méthode dans laquelle il a exposé les principes de son école, sous le titre de *l'Art du chant*; Paris, 1846, gr. in-4°. Il s'est fait connaître comme compositeur dramatique par un opéra en trois actes, intitulé *Jpanita*, qui fut représenté au théâtre royal de Bruxelles en 1851, et dont la partition pour le piano a été publiée à Paris, chez Melsaunier. Le 28 avril 1853 il a fait jouer au théâtre de l'Opéra-Comique de Paris *La Lettre au bon Dieu*, ouvrage en deux actes, qui eut peu de succès.

Au nombre des meilleurs élèves formés par Duprez, on distingue sa fille, *Caroline*, devenue la femme de *Vanden Heuvel*, bon pianiste accompagnateur et compositeur. Elle a brillé au premier rang sur les scènes de l'Opéra-Comique et du théâtre Lyrique par un talent fin, élégant, et par une rare intelligence. Sa vocalisation est brillante et correcte.

DUPUIS (THOMAS SAUNDERS), docteur en musique, naquit en Angleterre, de parents français, en 1733. Son père occupait quelque emploi à la cour de Georges II, et ce fut probablement par cette raison que le jeune Dupuis fut placé à la chapelle royale. Il reçut les premières leçons de musique de Gates, et devint ensuite élève de Travers, qui était dans ce temps organiste de la chapelle du roi. A la mort du docteur Boyce, en 1779, Dupuis fut nommé organiste et compositeur de la chapelle. Lors de l'exécution de la grande musique funèbre en l'honneur de Handel, en 1784, il fut l'un des aides directeurs. Comme compositeur, il est connu par plusieurs œuvres de sonates pour le piano, et deux concertos pour le même instrument, qui ont été gravés. On a aussi de lui des pièces d'orgue, deux recueils d'hymnes à l'usage de la

chapelle royale, et quelques antiennes. Il avait reçu le grade de docteur en musique, à l'université d'Oxford, en 1790. Dupuis est mort le 17 juin 1796, et a été remplacé, comme organiste de la chapelle royale par le docteur Arnold, et comme compositeur du roi par Atwood, organiste de Saint-Paul. Après sa mort, on a publié de sa composition quatre services complets pour l'Église anglicane et quatorze antiennes, en 2 volumes in-fol.

**DUPUY (HENRI).** *Voy. PUTTE (VAN DE).*

**DUPUY (ALBERT-CHARLES)**, maître de chapelle du chapitre abbatial de Saint-Saturnin, à Toulouse, naquit dans cette ville. Dans sa jeunesse, il avait fait un voyage en Italie, et en avait rapporté le goût de la musique d'église qu'il avait entendue à Milan, à Venise, à Bologne et à Rome. De retour dans sa ville natale, il essaya d'y opérer une réforme dans la maîtrise, où il fut admis, et y fit entendre quelques bons ouvrages de l'école italienne. Lui-même essaya de former son style sur ce modèle. Une messe, quelques motets et un oratorio de sa composition ont été entendus avec plaisir à l'église de Saint-Saturnin, et y sont encore exécutés de temps en temps. On connaît aussi une *Ode sur la naissance de Jésus-Christ*, composée par le bénédictin d'Olive, et mise en musique par Dupuy. Ce musicien est mort en 1789, âgé d'environ cinquante ans.

**DUPUY (JEAN-BAPTISTE-ÉDOUARD-LOUIS-CAMILLE)**, né en 1775, au village de Corselles, près de Neuchâtel, fut envoyé à l'âge de quatre ans chez un oncle qu'il avait à Genève, pour y faire son éducation. Il y resta jusqu'à sa treizième année, et se rendit ensuite à Paris, où Chabran lui donna des leçons de violon, et Dussek lui enseigna à jouer du piano. Ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de seize ans il put remplir les fonctions de maître de concerts du prince Henri de Prusse, à Rheinsberg. Il resta au service de ce prince pendant quatre ans, et le suivit à Berlin, où il étudia l'harmonie sous la direction de Fasch. Il fit ensuite plusieurs voyages, parcourut l'Allemagne et une partie de la Pologne, donnant des concerts dans toutes les grandes villes. Vers la fin de 1793 il arriva à Stockholm, et y fut engagé comme chanteur au théâtre de l'Opéra, et comme second maître des concerts de la cour. En 1799 il s'éloigna de la capitale de la Suède pour aller à Copenhague, où on lui avait offert un engagement comme maître des concerts et comme chanteur de l'Opéra. A l'époque de l'expédition des Anglais, sous le commandement de Nelson, contre Copenhague, Dupuy entra en 1801 dans le corps

de volontaires organisé pour la défense de la ville; il y était encore en 1807, lorsque cette ville fut bombardée, et s'y distingua si bien par son courage, qu'il fut élevé au grade de lieutenant; néanmoins ses travaux militaires ne l'empêchèrent pas de cultiver la musique avec succès. En 1809 il s'éloigna de Copenhague, et se rendit à Paris, où il resta jusqu'à l'automne de 1810. A cette époque il retourna en Suède, et vécut d'abord à Schonen, puis à Stockholm. En 1812 il fut nommé chanteur, professeur et maître de chapelle de la cour. Une apoplexie foudroyante l'enleva à sa famille et à ses amis, le 3 avril 1822, et ne lui permit pas de voir la première représentation de son opéra suédois *Bjorn Jarnsida*.

Comme compositeur, Dupuy s'est fait applaudir dans les opéras intitulés : *Une Folie, Félicie*, et *Bjorn Jarnsida*. Son style est vif et animé dans les deux premiers, sentimental dans le dernier. Ses musiques funèbres pour le service du roi Charles XIII et de la reine sont aussi estimées. Parmi ses compositions instrumentales on distingue : 1° Des duos pour deux violons concertants, gravés à Copenhague, chez Løse. — 2° Un concerto pour flûte (en ré mineur); Leipzig, Breitkopf et Härtel. — 3° Une polonaise pour violon principal, un second violon, guitar et basse; Prague, Kronberger. — 4° Des quadrilles de contre-danses, valse et écossaises pour piano; Stockholm, Gräf. — 5° Des marches en harmonie militaire, Copenhague. On a aussi de lui pour le chant une romance à trois voix intitulée *L'Amour*, Copenhague, Løse, et six quatuors pour deux ténors et deux basses; ibid.

**DUPUY (N.)**, littérateur français, réfugié en Hollande vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre intitulé : *Amusements du cœur et de l'esprit* (La Haye, 1741, in-12), où l'on trouve des lettres sur l'origine et les progrès de l'opéra en France.

**DURAN (DOMINIQUE-MARC)**, né à Alconeta, dans l'Estramadure, vers le milieu du seizième siècle, est auteur de deux traités sur le plain chant, intitulés : 1° *Luz bella de canto llano*; Toledo, 1590, in-4°. — 2° *Comento sobre la Luz bella*; ibid., in-4°. Blankenberg (Nouvelle édition de la *Théorie des beaux-arts* de Sulzer) assure qu'il y a une deuxième édition de ces livres, sous la date de Salamanque, 1598.

**DURAN (JUAN)**, maître de chapelle de la cathédrale de Santiago (en français *Saint-Jacques de Compostelle*), occupait cette place en 1525. Il a laissé en manuscrit de bonnes compositions religieuses qui se trouvent dans les archives de cette église, et dans plusieurs autres en Espagne.

**DURAND** ou **DURANOWSKY** (Aucour-Fadéasac), virtuose sur le violon, qui n'a point joui de la réputation qu'il méritait par son talent, est né vers 1770 à Varsovie, où son père était musicien au service du dernier roi de Pologne. Il apprit de lui les principes de la musique, et reçut les premières leçons de violon. Conduit à Paris, en 1787, par un seigneur polonais qui s'intéressait à son sort, il fut dirigé dans l'étude de son instrument par Viotti, qui trouvait en lui le génie de l'art et une admirable facilité à jouer les choses les plus difficiles. Durand vécut quelque temps à Paris, puis voyagea en Allemagne et en Italie, pendant les années 1794 et 1795. Partout il fit admirer sa prodigieuse habileté; mais tout à coup il sembla renoncer à l'usage de son talent, entra dans l'armée française, et devint aide de camp d'un général. Une fâcheuse affaire, dans laquelle il fut compromis, le fit mettre en prison à Milan; la protection du général Menon le sauva des suites de cette affaire, et le rendit à la liberté; mais il fut obligé de donner sa démission d'officier, et de se rendre en Allemagne, où sa vie fut agitée. Dans l'intervalle de 1810 à 1814 il séjourna plus ou moins longtemps à Leipzig, Prague, Dresde, Cassel, Varsovie, Francfort-sur-le-Main, Mayence, et quelques autres villes. Vers la fin de 1814 il joua deux fois avec le plus grand succès à la cour de Cassel, et l'année suivante il se fit entendre chez le grand-duc de Darmstadt et à Aschaffembourg. Enfin, le besoin du repos lui fit accepter en 1816 les places de premier violon du concert et du théâtre qui lui étaient offertes à Strasbourg, et depuis ce temps jusqu'à l'époque actuelle, il ne s'est éloigné de cette ville que pour faire de petits voyages en France et en Allemagne. Il y était encore à la fin de 1834. Dans ses *Lettres sur la musique*, adressées à un de ses amis de Florence, en 1823, le comte Michel Oginski parle en ces termes de l'artiste dont il s'agit : « Le nom de Durand ne doit pas vous être inconnu. « Originaire d'une famille française, mais natif « de Pologne, il avait pris le nom de Duranowski, qu'on lui donnait généralement par « tout. On m'a assuré que c'était un des artistes « les plus distingués pour le violon; mais « comme sa conduite ne répondait pas à son « talent, il se trouvait très-souvent dépourvu « de tout moyen de subsistance, et pour ainsi « dire dans la misère. Il n'avait pas même de « violon à lui; et comme l'usage de cet instrument était la seule ressource qui lui restait « pour vivre, il s'arrêtait dans toutes les villes « un peu marquées qu'il rencontrait en route, « y annonçait un concert, et, se servant du

« premier mauvais violon qu'il trouvait dans « l'auberge, il en jouait de manière à enchanter « le public et à subvenir à ses besoins. Je ne « l'ai jamais entendu; mais son talent, tout aussi « bien que ses aventures, ont fait beaucoup « parler de lui dans toutes les capitales où je me « suis trouvé. »

Si Durand eût pu se défendre de l'agitation de sa vie et se fût livré sans réserve au développement de ses facultés, il eût été le plus étonnant des violonistes. Sa manière était originale et toute de création. Son adresse dans l'exécution des difficultés était prodigieuse, et il avait inventé une multitude de traits inéxécutables pour tout autre que lui. Il tirait un grand son de l'instrument, avait une puissance irrésistible d'archet, et mettait dans son jeu une inépuisable variété d'effets. Paganini, qui avait entendu Durand dans sa jeunesse, m'a dit que ce virtuose lui avait révélé le secret de tout ce qu'on pouvait faire sur le violon, et que c'est aux lumières qui lui ont été fournies par cet artiste qu'il dut son talent.

Comme compositeur pour son instrument, Durand ne s'est pas élevé au-dessus du médiocre; autant il y avait de génie dans son jeu, autant cette qualité est négative dans sa musique. Il a publié : 1° Concerto pour violon et orchestre, œuvre 8, en *la*; Leipzig, Peters. — 2° Pot-pourri, idem, œuvre 10, en *ré*; ibid. — 3° Idem, op. 11; Offenbach, André. — 4° Deux airs variés pour violon et orchestre; Bonn, Simrock. — 5° Fantaisie suivie de deux airs variés pour violon et quatuor; Leipzig, Hofmeister. — 6° Duos pour deux violons, œuvres 1, 2, 3, 4 et 6; Leipzig, Breitkopf et Härtel, et Paris, Sieber. — 7° Des airs variés pour le violon seul; Vienne, Cappi, et Leipzig, Br. et H. — 8° Six caprices ou études, op. 15; Mayence, Schott. — 9° Six chansons allemandes pour voix seule, Offenbach, André.

**DURAND** (F.-L.), professeur de musique à Paris, ancien élève du Conservatoire de cette ville, est connu par un ouvrage qui a pour titre : *Petite grammaire musicale, ou Principes élémentaires de la musique exposés par demandes et par réponses, à l'usage des élèves du collège Rollin*; Paris, Meissonnier, 1837, in-8°. La troisième édition de ce petit ouvrage a paru chez le même éditeur, en 1845.

**DURANTE** (ANGELO), né à Bologne, vers le milieu du seizième siècle, a publié : 1° *Messa a cinque voci*; Venise, 1578. — 2° *Madrigali a cinque*; Venise, 1585.

**DURANTE** (OCTAVE), compositeur et maître de chapelle à Viterbe, au commence-

ment du dix-septième siècle, naquit à Rome. Il y vivait encore en 1614, suivant ce que rapporte Mandosio, dans sa *Bibliotheca Romana*, tome 2, septième centurie, n° 83. Il a fait imprimer un ouvrage de sa composition sous ce titre : *Arie devote, le quali contengono in se la maniera di cantar con grazia l'imitazione delle parole, e il modo di scriber passaggi ed altri affetti, novamente composte* : Rome, appresso Simone Verovio, 1608, in-fol. Il y a une deuxième édition gravée sur cuivre, publiée sous le même titre, à Rome, 1624, in-fol. Les mots *novamente composte*, placés au frontispice de cette édition pourraient faire douter de l'existence de l'édition de 1608, citée par Walther (*Musikal. Lexicon*, p. 220) ; mais j'ai vu cette même édition dans la bibliothèque de l'abbé Santini, à Rome.

**DURANTE (SILVESTRE)**, maître de chapelle à Sainte-Marie *in Transtevere*, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° *Messe a 5 e 9 ad libitum* ; Rome, 1651. — 2° *Motetti a tre* ; *ibid.*, 1664.

**DURANTE (FRANÇOIS)** (1), chef d'une école fameuse qui a produit quelques-uns des compositeurs les plus renommés du dix-huitième siècle, est né le 15 mars 1684, à Frattamaggiore, au diocèse d'Aversa, dans le royaume de Naples. Ses parents, peu fortunés, ayant obtenu son admission au Conservatoire *Dei poveri di Gesù Cristo*, il devint élève de Gaetano Greco, alors premier maître de ce Conservatoire. Durante acquit sous sa direction de l'habileté dans le jeu du clavecin, dans l'accompagnement des *partimenti*, et dans l'art de jouer de l'orgue. Le Conservatoire ayant été supprimé, et les élèves ayant été répartis dans les autres écoles du même genre, Durante et son condisciple Columacci furent envoyés au Conservatoire de S. Onofrio, où ils trouvèrent Alexandre Scarlatti, dont les leçons perfectionnèrent leur goût et leurs connaissances musicales (2). M. Le marquis de Villarosa, auteur de Mémoires sur les musiciens napolitains, révoque en doute le voyage qu'aurait fait à Rome Durante dans sa jeunesse, suivant certaine tradition répandue en Italie, dans le but de se perfectionner dans l'art

du chant, par les leçons de Pitoni, et dans le contrepoint par celles de Bernard Pasquini. Il dit que Durante vécut dans une situation si peu fortunée, qu'il ne posséda jamais de ressources suffisantes pour aller à Rome et pour y demeurer. Il demande aussi quel besoin pouvait avoir Durante des leçons des maîtres romains, ayant été instruit par Gaetano Greco et par Scarlatti ? La réponse à cette question est facile. L'école napolitaine se distinguait dès le seizième siècle par un sentiment de mélodie supérieur à celui des autres écoles de l'Italie, et par une certaine clarté d'harmonie d'où les recherches scolastiques étaient bannies. Scarlatti, le plus grand des maîtres de cette école ; Scarlatti, homme de génie, et de plus doué d'une organisation forte, qui le rendait capable d'entrer dans la conception des combinaisons harmoniques de l'école romaine, avait introduit ces combinaisons dans quelques-uns de ses ouvrages pour l'église ; mais, dominé par son penchant pour l'expression dramatique, il modifiait les formes d'école en ce qu'elles avaient de trop régulier et de trop raide, pour laisser toujours aux idées originales et mélodiques, aisé qu'à l'expression variée des sentiments passionnés, leur prééminence dans l'art. L'organisation de Durante était très-différente de celle de son maître ; peu riche d'idées, froid par tempérament ; timide par caractère et par position sociale ; enfin, complètement étranger aux hardiesses du génie dramatique, Durante portait dans la musique la dévotion de ses sentiments religieux, la lucidité de conception, le goût pur et le respect des traditions d'école qui caractérisaient son talent. S'il n'alla pas à Rome, il fit évidemment une étude sérieuse des maîtres de l'école romaine, et ses travaux eurent pour objet d'introduire dans l'école napolitaine des formes plus sévères. C'est là son rôle dans la direction que l'art prit à Naples au dix-huitième siècle. On voit donc qu'il n'avait pas tout appris de Gaetano Greco et de Scarlatti : la lecture de ses partitions démontre qu'il s'était modifié sous l'influence du génie de Rome. Ce maître est considéré comme le plus habile professeur qu'ait eu l'école Napolitaine ; toutefois, on serait dans l'erreur si l'on croyait que son habileté consistait dans une doctrine lumineuse, où tous les faits auraient été ramenés à des principes généraux tirés de la nature des choses. Il n'y a jamais eu rien de pareil dans les écoles d'Italie. La méthode d'enseignement n'y avait d'autre base qu'une tradition d'école émanée d'un sentiment très-délicat ; elle procédait de ce sentiment bien plus que du raisonnement. Sous ce rapport, Durante paraît avoir eu plus qu'aucun

(1) La notice de ce musicien célèbre qui a paru dans la première édition de cette Biographie est reprise d'après le livre de M. de Villarosa sur les musiciens napolitains.

(2) Suivant Barcey, le Conservatoire n'aurait été détruit par le cardinal Spinelli, archevêque de Naples, qu'en 1740, et Durante aurait été premier maître de cette école ; mais le marquis de Villarosa, que j'ai pris pour guide, paraît mieux instruit de l'histoire des Conservatoires de cette ville.

autre le talent de communiquer cette tradition, et le sentiment le plus perfectionné de la tonalité. Le grand nombre d'élèves excellents qu'il a formés en est une preuve irrécusable. On distingue deux époques dans son professorat. La première a produit Traetta, Vinci, Terradellas et Jemelli; la seconde, qui commence à la mort de Leo et qui finit à la sienne, a fait éclore des talents de premier ordre, tels que ceux de Piccini, Sacchini, Guglielmi et Paisiello.

Dans le mois de janvier de l'année 1742, Durante fut nommé maître du Conservatoire de Loreto, après le départ de Porpora pour l'Allemagne. Son traitement fut fixé à 10 ducats (40 francs) par mois; car c'est ainsi qu'étaient alors rétribués ces grands artistes dont les ouvrages excitaient l'admiration de toute l'Europe. C'est dans ce même Conservatoire qu'il a formé quelques-uns de ses meilleurs élèves. Durante avait été marié trois fois; mais aucune de ses femmes ne put en faire un homme aimable et poli. Dans la conversation, il était souvent bourru; quelquefois cependant il s'efforçait de se corriger de ce défaut et de paraître agréable, ce qu'il faisait du reste d'une manière assez gauche. Il s'habillait avec une simplicité qui tenait de la négligence, n'ayant aucun penchant non-seulement pour l'élégance, mais même pour la propreté. Il mourut le 13 août 1755, à l'âge de soixante et onze ans. Bien qu'il eût tiré peu de profit de ses ouvrages, il avait vécu avec tant d'économie, qu'il put faire construire dans l'église de Saint-Anselme, à Frattamaggiore, une chapelle dédiée à l'archange Gabriel, avec la statue du saint dans une niche et sur un autel de marbre : on y lit cette inscription : *Franciscus Durante capellis magister musica fecit.*

Durante est compté parmi les compositeurs les plus célèbres de l'Italie. Il s'est livré surtout à la culture de la musique d'église, et n'a rien produit pour le théâtre. Il a peu d'invention dans les idées; ses motifs sont même souvent communs ou surannés; mais nul n'a connu mieux que lui l'art de les développer et de les enrichir d'une harmonie vigoureuse et piquante. Son style est religieux, solennel, et généralement brillant, quoique dépourvu de ces effets d'orchestre qui font le charme de la musique de nos jours, mais qui étaient inconnus de son temps. Il a aussi le grand mérite de donner à toutes les parties vocales des formes chantantes et faciles; sans rapport, ses compositions ont servi de modèles, tant qu'il y a eu des écoles en Italie. La bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris possède une collection complète des œuvres de Durante, qui a été apportée en France

par Selvaggi, Napolitain et musicien distingué. En voici le catalogue. **MASSES :** 1° *Missa alla Palestrina*, en ré mineur : ouvrage médiocre et fort inférieur au modèle que Durante voulait imiter. — 2° *Missa a 9 voci*, en la majeur. — 3° *Messe des morts* à quatre voix, en sol mineur. — 4° *Messe des morts* à huit voix, en ut mineur. — 5° *Missa a 4*, *Kyrie, gloria*, en si b. — 6° *Idem*, en la majeur. — 7° *Idem*, à cinq voix, en ut mineur. — 8° *Idem*, à cinq voix, en ut majeur. — 9° *Idem*, à cinq voix, en sol majeur. — 10° *Idem*, à quatre voix, en ré majeur. — 11° *Autre*, à quatre voix, en ré majeur. — 12° *Credo* à quatre voix, en sol majeur. — 13° *Credo* à cinq voix, en sol majeur. — **PSAUMES :** 14° *Dixit a 5 voci con stromenti*, en ré majeur. — 15° *Idem*, à huit voix, en ré majeur. — 16° *Idem*, à cinq voix, en ré majeur (brillant). — 17° *Idem*, style breve. — 18° *Idem*, à quatre voix, ré majeur. — 19° *Confitebor a voce sola*, en ré majeur. — 20° *Idem*, style bref. — 21° *Laudate, pueri, a voce sola*, en la mineur. — 22° *Idem*, à quatre voix, en sol majeur. — 23° *Idem*, à huit voix, en sol majeur. — 24° *Beatus vir* à quatre voix, en fa majeur. — 25° *Idem*, style bref. — 26° *Latus sum*, à quatre voix, en la majeur. — 27° *Misericordias Domini, a 8 senza stromenti*. — 28° *Magnificat* à quatre voix en si b. — 29° *Idem*, a 8 voci, en la mineur. — **ANTIPHONES :** 30° *Alma, a voce sola*. — 31° *Idem, a voce sola di basso*. — 32° *Salve, Regina, a voce sola*. — 33° *Idem, a 2 voci*. — 34° *Veni, Sponsa, a 5 voci*. — 35° *Idem, a 4 voci*. — **HYMNES :** 36° *Iste confessor, a 4 voci*. — 37° *Pange lingua, a 3 voci*. — 38° *Vexilla regis, à quatre voix*. — **MOTETS :** 39° *O gloriosa Domina, a 5 voci*. — 40° *O divi amoris victima*. — 41° *Si quis miracula, a voce sola*. — 42° *Surge, a 5 voci, ré majeur*. — 43° *Jam si redit, a 8 voci*. — 44° *Cito Pastores, a voce sola, en la majeur*. — 45° *Ad praecep, a 4 voci, en sol majeur*. — 46° *Toccata, sonata, a 4 voci, en sol majeur*. — 47° *Ave, Virgo, a voce sola, en ré majeur*. — 48° *Surge, aurora, à trois voix, en sol majeur*. — 49° *Inter choros, à cinq voix, en sol majeur*. — 50° *Cesset corda* (chœur). — 51° *Videtur, à quatre voix, en ré majeur*. — 52° *Te Deum, a 5 voci, ut majeur*. — 53° *Litanies de la Vierge, à quatre voix, en mi mineur*. — 54° *Idem, à quatre voix, en sol mineur*. — 55° *Idem, à quatre voix, en fa mineur*. — 56° *Idem, à deux voix, mi mineur*. — 57° *Incipit oratio, à quatre voix*. — **MUSIQUE DE CHAMBRE :** 58° *Cantate : Dopo sentiro, a voce di contr'alto*. — 59° *XII madrigali col basso continuo estratti dalle cantate*

*del Scarlatti*. — 61° *XI solfeggi a 2 voci*, col. b. c. — 61° *Partimenti per cembalo*. — 62° 6 *sonate*.

**DURELL** (JEAN), né à Jersey, en 1625, mourut le 8 juin 1683. Le vingt-septième chapitre de son *Historia rituum* (p. 314 à 323) contient une défense de l'orgue contre les Presbytériens.

**DURET** (ANNE-CÉCILE DORLISE), fille de madame Saint-Aubin, actrice de l'Opéra-Comique, est née à Paris, en 1785. Admise au Conservatoire comme élève de Garat, le 15 germinal an xi, elle en sortit l'année suivante, et débuta à l'Opéra-Comique au mois de juin 1805, dans *le Concert interrompu*. Sa voix était belle, mais son éducation musicale n'était pas terminée et elle manquait absolument d'habitude de la scène. Peu de mois après, elle rentra au Conservatoire, y reprit ses études de chant, développa son talent par les leçons de Garat, et fut en état de reparaitre avec éclat à l'Opéra-Comique le 2 avril 1808, dans le rôle de son premier début. Une voix de la plus belle qualité, une excellente vocalisation et une manière large de phraser lui assurèrent dès lors la réputation d'habile cantatrice, et la plaça au premier rang à l'Opéra-Comique, bien qu'elle n'ait jamais été qu'actrice médiocre. Nicolo Isouard écrivit pour elle des rôles importants qui firent briller son talent, et qui furent longtemps difficiles à chanter pour les actrices qui lui succédèrent. Tels furent ceux qu'elle joua dans *Jeannot et Colin*, et surtout dans *le Billet de Loterie*. Jeune encore, Madame Duret fut obligée de quitter le théâtre, parce que sa respiration était devenue laborieuse, d'où résultait pour elle l'obligation de couper les phrases de son chant : elle se retira au renouvellement de l'année théâtrale, en 1820.

**DUREY DE NOINVILLE** (JACQUES-BERNARD), né à Dijon, le 3 décembre 1683, fut conseiller au parlement de Metz en 1726, et président au grand conseil en 1731. Il est mort le 20 juillet 1768. On a de lui : *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France, depuis son établissement jusqu'à présent*; Paris, 1758, in-8°. La seconde édition, augmentée, a été publiée à Paris en 1757, deux parties in-8°. Dans quelques exemplaires on trouve à la fin du volume un *Catalogue de quelques ouvrages qui traitent de l'Opéra, etc., et qui ont rapport à l'histoire de ce théâtre*. Le président de Noinville tenait de Travénol, violoniste de l'Opéra (voy. ce nom) une partie des renseignements qu'il donne. Son livre est au reste, fort mal fait et rempli d'inexactitudes.

**DURIEU** (. . .), professeur de musique à Paris, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié : 1° *Nouvelle méthode de musique vocale*, Paris, 1793, in-fol. — 2° *Méthode de violon*; ibid., 1796.

**DÜRINGER** (PHILIPPE-JEAN), auteur d'une notice intéressante et bien écrite, sur la vie et les ouvrages du compositeur Albert Lortzing, dont il était l'ami : il vivait à Mannheim en 1851. C'est le seul renseignement que j'aie sur sa personne. Sa notice a pour titre : *Albert Lortzing, sein Leben und Wirken* (Albert Lortzing, sa vie et ses travaux). Leipsick, O. Wigand, 1851, in-12 de 126 pages, avec le portrait de Lortzing. L'ouvrage est précédé d'une appréciation du talent de Lortzing par le maître de chapelle Vincent Lachner.

**DURON** (DON SÉBASTIEN), maître de chapelle du roi d'Espagne, eut une brillante réputation dans sa patrie; néanmoins on ne sait presque rien des circonstances de sa vie, et le seul renseignement positif qu'on ait sur lui se tire du livre des *Reglas de acompañar*, publié par José Torres, en 1702, où l'on voit, dans l'approbation donnée par Duron, qu'il était alors maître de la chapelle royale. La plupart des compositions de ce maître ont été détruites par l'incendie de la chapelle, en 1734. Ce qui en a été sauvé consiste en une messe de *requiem*, à 8 voix, un motet (*Tædet*) à 10, un autre motet (*Perime Consumptis*) à 8, et des Litanies des saints à 8. M. Eslava a publié un motet à 4 voix de Duron (*O vos omnes*) dans sa collection intitulée : *Lira sacro-hispana*. Duron fut le premier qui introduisit en Espagne l'usage des violons dans la musique d'église.

**DURUTTE** (Le comte FRANÇOIS-CAMILLE-ANTOINE), né à Ypres (Flandre occidentale), le 22 vendémiaire en xii (15 octobre 1803), cultiva dès sa jeunesse la musique et les mathématiques. Admis à l'École polytechnique, il y termina ses études, fut nommé officier et envoyé à l'École d'application à Metz; mais, dominé par son penchant pour la musique, il donna sa démission, se maria et s'établit dans cette ville. M. Barbereau a été son maître de composition. Les amis de M. Durutte, qui ont entendu ses ouvrages, en parlent avec beaucoup d'estime. M. Durutte s'est aussi livré à de longues études et à de grands travaux concernant la théorie de la musique et de l'harmonie; mais comme la plupart des mathématiciens qui ont appliqué les chiffres et les formules à cette théorie, il s'est égaré en cherchant son principe ailleurs que dans ce qui constitue l'art immédiatement, à savoir le sentiment intime des rapports des sons



et de la tonalité. L'erreur des géomètres a toujours été et sera toujours de se persuader que l'art peut s'assimiler à la science et avoir d'autres lois que celles de la nature humaine : ils ne comprennent pas que hors de l'homme il n'y a point d'art possible. Au reste, cette erreur est ancienne comme le monde, et les hypothèses pour la formation d'une science abstraite de la musique ont revêtu toutes les formes. M. Durutte a fait l'exposé de sa doctrine dans un gros livre intitulé : *Esthétique musicale. Technique ou lois générales du système harmonique*; Paris, Mallet-Bachelier, 1855, 1 vol. in-4° de xxxiv et 556 pages. A la lecture de ce titre, une contradiction manifeste se présente tout d'abord; car l'esthétique est la doctrine de la science qui a pour objet *le beau*; et la technique est la doctrine de la science qui a pour objet *le vrai* : or le beau est le but de l'art, comme le vrai est celui de la science; la technique est le domaine de la connaissance; l'esthétique est celui de la création de l'idée. Les voies que l'une et l'autre suivent sont aussi différentes que leur objet. Ici donc l'absence de justesse dans les aperçus est la première impression qui nous saisit à l'aspect du livre de M. Durutte. Pour apprécier la justesse de la critique de la doctrine qu'il renferme, il est nécessaire de se rappeler certaines propositions dont nous avons fait la base de la musique et de la théorie de l'harmonie; les voici :

« La nature ne fournit pour éléments de la musique qu'une multitude de sons qui diffèrent entre eux d'intonation, de durée et d'intensité, par des nuances ou plus grandes ou plus petites. »

« Parmi ces sons, ceux dont les différences sont assez sensibles pour affecter l'organe de l'ouïe d'une manière déterminée deviennent l'objet de notre attention; l'idée de rapports existant entre eux s'éveille dans l'intelligence et sous l'action de la sensibilité d'une part, et de la volonté de l'autre; l'esprit les coordonne en séries différentes, dont chacune correspond à un ordre particulier d'émotions, de sentiments et d'idées. »

« Ces séries deviennent donc des types de tonalité et de rythmes qui ont des conséquences nécessaires, sous l'influence desquelles l'imagination entre en exercice pour la création du beau (1). C'est ainsi que par l'élimination des sons irrationnels l'esprit arrive progressivement à la formation de l'échelle chromatique, et en définitive à la gamme diatonique; ces opérations,

résultats de la synthèse du sentiment et de l'intelligence, peuvent être démontrées avec facilité par les principes de la psychologie, et sont d'accord avec l'enseignement de l'histoire de l'art. Les transformations de la tonalité de la musique chez les Grecs, depuis le temps où vécut Olympo jusqu'à l'époque de Pythagore, nous en offrent des exemples frappants.

Mais toutes les intonations des sons étant représentées par des longueurs de cordes tendues, lesquelles deviennent plus courtes en raison de l'élevation des intonations, les rapports de ces longueurs s'expriment par des nombres, considérés comme identiques aux rapports des intervalles des sons. De là l'opinion émise dès la plus haute antiquité que la loi suprême de la musique consiste dans certaines relations de nombres; de là enfin l'idée de l'harmonie universelle, dont les lois analogues à celles des rapports des sons régiraient les mouvements des astres, qui dans leurs révolutions produiraient un concert sublime. Il est évident qu'une telle doctrine anéantit l'action de l'humanité dans la création de la musique, et que les conditions essentielles de cet art lui sont imposées fatalement.

Abandonnée dans les temps modernes, la théorie de l'harmonie universelle a laissé subsister l'opinion que la loi de la tonalité harmonique réside dans des rapports de nombres; mais ce principe supposé a donné lieu à des systèmes divers. Au nombre de ces systèmes, il en est un qui consiste à former une série de quintes laquelle a été déduite par l'abbé Roussier (voy. ce nom) d'une très-ancienne formule de quatre sons connue dans l'antiquité sous le nom de *lyre de Mercure*, et que Boèce nous a conservée (1). Commencant arbitrairement sa progression par le son *si*, et la poussant à douze termes pour en former l'échelle chromatique, Roussier en trouve l'expression numérique dans la progression triple 1, 3, 9, 27, 81, 243, etc., parce que la quinte est représentée par le tiers de la corde, et qu'elle continue dans cette proportion jusqu'au dernier terme; mais il renverse la série en la prenant en descendant de cette manière : *si, mi, la, ré, sol, ut, fa, si b, mi b, la b, ré b, sol b*. Pour compléter la série, il faudrait un treizième terme; mais il donnerait pour douzième quinte *sol b, ut b*; or *ut b* n'est point identique avec *si* : la différence d'intonation de ces deux sons est représentée par la proportion numérique 80 : 81, et cette différence est la cause du tempérament dont on fait usage dans l'accord des instruments

(1) *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Préface, de la 3<sup>e</sup> édition, page xli.

(1) *De Musica*, lib. 1, c. 20.

à claviers. Le système de l'abbé Roussier fut publié en 1770.

Repris environ quatre-vingts ans plus tard par M. Barbereau, dont M. Durutte est élève, ce système s'est modifié entre ses mains par le changement de la note initiale de la série des quintes, dans le but de parvenir à la formation de la gamme diatonique, de cette manière : *fa, ut, sol, ré, la, mi, si* (1); mais, ainsi qu'il a été démontré dans l'analyse du travail de M. Barbereau (2), cette constitution est illusoire, d'une part par le choix arbitraire du son initial de la série; de l'autre, parce que la gamme est incomplète, attendu qu'il y manque le deuxième demi-ton, lequel ne peut se trouver sans l'octave du son primitif. Or cette octave ne peut être donnée par la série des quintes, puisque le huitième terme donnerait *fa* dièse, quinte de *si*, lequel n'appartient pas à la gamme qu'on a voulu former.

C'est ici que commence la théorie de M. Durutte. La gamme de M. Barbereau et l'échelle chromatique de l'abbé Roussier ne lui suffisent pas; car il ne se propose pas moins que d'arriver à la loi génératrice de tous les accords, consonnants, dissonnants et altérés, ainsi qu'à la loi de leur enchaînement, et, enfin, à la loi tonale; ce qui, par parenthèse, est un non sens; car il est évident que la loi de l'enchaînement des accords ne peut être autre chose que la loi tonale. Or, pour parvenir à ces immenses résultats, il ne faut à M. Durutte que la progression des quintes; mais il la lui faut poussée jusqu'au trente et unième terme, afin qu'elle contienne tous les éléments diatoniques, chromatiques, enharmoniques.

Quelle est donc cette loi de laquelle doivent sortir toutes les merveilles promises par M. Durutte? C'est une gamme, ou plutôt une échelle chromatique faussée que lui a fournie son maître Hoëne Wronski (voy. Wronski); échelle qui n'a aucun rapport avec la gamme de Ptolémée, de la plupart des géomètres, du plain-chant, et qui n'est que le résultat d'un mauvais tempérament inégal; échelle, enfin, qui n'est pas moins étrangère à la gamme harmonique et attractive qui constitue la musique moderne. Voici ce criterium prétendu de l'art absolu, dont le genre humain n'aura vraisemblablement jamais connaissance :

$ut^1 \quad ut^{\frac{1}{2}} \quad re^{\frac{1}{4}} \quad re^{\frac{1}{2}} \quad re^{\frac{3}{4}} \quad mi^{\frac{1}{2}} \quad mi^{\frac{3}{4}} \quad fa^{\frac{1}{2}} \quad fa^{\frac{3}{4}} \quad sol^{\frac{1}{2}} \quad sol^{\frac{3}{4}} \quad la^{\frac{1}{2}} \quad la^{\frac{3}{4}}$

(1) *Études sur l'origine du système musical*. Premier mémoire; Metz, 1832, in-8°.

(2) *Revue et Gazette musicale de Paris* (n. 3, 23 janvier 1833, pages 28 et suivantes).

$la^{\frac{1}{2}} \quad la^{\frac{3}{4}} \quad si^{\frac{1}{2}} \quad si^{\frac{3}{4}} \quad ut^2$  (1). On voit que la formule de Wronski a pour objet de rendre identiques les intonations de *ré* et *mi*, *fa* et *sol*, *sol* et *la*, etc.

M. Delezenne (voy. ce nom) a fait de cette formule l'analyse suivante, dont l'évidence n'a pas besoin de commentaire : « Cette gamme est « fort irrégulière. On y remarque trois tons ma- « jeurs  $\frac{9}{8}$ , de 9 c (commas), 4811, savoir *ut ré*, « *fa sol*, *sol la*. Il y a un quatrième ton majeur, « *la si* de 9 c, 0755, dont le rapport synchrone «  $\frac{27}{243}$  est fort compliqué.

« Il n'y a qu'un seul ton mineur : c'est celui «  $\frac{10}{9}$  de *ré* à *mi*. Le demi-ton majeur  $\frac{16}{15}$  du « *mi* au *fa* n'est pas égal à celui  $\frac{17}{16}$  de *si* à *ut* 2; « ils diffèrent de 0°,5941; par suite, les trois « tierces majeures sont inégales. Il en est de « même des tierces mineures, des quarts, des « quintes, etc. Cette gamme est tempérée puis- « qu'entre les notes qui diffèrent d'un ton le « dièse se confond avec le bémol ». Voy. *Table des Logarithmes acoustiques*, etc., dans les *Mémoires de la Société impériale des sciences, de l'agriculture et des arts de Lille*, 1857).

Les mêmes causes qui rendent illusoire la formation complète de la gamme et de l'échelle chromatique par la série de quintes appelée *progression triple* existent dans le système, beaucoup plus étendu, de M. Durutte; car elles sont inséparables de ce mode de génération. Ce n'est pas ici le lieu d'en donner une démonstration, qui entraînerait trop loin; mais ces causes de défectuosité n'existeraient-elles pas, la théorie qui en est le produit ne serait pas plus admissible comme loi de la tonalité et de l'harmonie. La loi d'une chose est ce qui lui donne l'être, ce qui en est le principe et en maintient l'existence. Or, comment des combinaisons mécaniques et des relations de nombres, dont on n'a point conscience en musique, seraient-elles le principe et la loi de cet art? M. Durutte partage à cet égard l'erreur de beaucoup de théoriciens auteurs de systèmes divers. Toutes les écoles de philosophie admettent l'origine psychologique que nous avons donnée à la formation des tonalités, c'est-à-dire la musique dans son principe : cette origine a pour elle l'évidence, parce qu'il s'agit d'un art qui repose sur la sensibilité; art idéal, qui ne prend pour base dans le monde réel que le phénomène du son. Les sons, comme

(1) Cette forme est la traduction saisissable par tous les musiciens de la formule donnée dans la lettre de Wronski à M. Durutte. *Esthétique musicale*. Voy. pag. 28.

les nombres, ont la propriété de se grouper diversement deux par deux, trois par trois, quatre par quatre; et on en forme des séries de tierces, de quintes; enfin, on les coordonne au raison du système qu'on adopte, et chacun de ces systèmes correspond à des formules de nombres. De même, certains phénomènes de résonnance font entendre d'une manière plus ou moins distincte des harmoniques du son principal mêlés à beaucoup d'autres sons moins perceptibles; ces harmoniques sont exprimés par des nombres de vibrations dont on peut également former des séries. Mais est-ce par des choses de cette nature que la musique se forme et devient un art? Non, certes. C'est par sentiment que toutes les tonalités se sont constituées; c'est par sentiment que toute la musique est restée pendant deux siècles dans le domaine de l'harmonie consonnante représentée par l'accord de trois sons; c'est par sentiment qu'elle est entrée immédiatement dans l'harmonie dissonante naturelle, par la découverte fortuite de l'accord dissonant de quatre sons; c'est, enfin, par sentiment que, tour à tour, les modifications des deux accords consonnant et dissonant, par le renversement des intervalles, par les prolongations, par les altérations ascendantes et descendantes, par la substitution du sixième degré de la gamme, et par les combinaisons de ces modifications, c'est dit-je, par sentiment que toutes ces choses ont été trouvées. On en déduit une théorie conforme aux impressions que produit la musique, conforme à l'art d'écrire ainsi qu'à l'histoire de cet art; théorie simple comme tout ce qui est vrai, et qui saisis l'esprit par son évidence. Elle peut se formuler par les nombres; mais elle ne se crée point par eux.

Que par la propriété qu'ont les sons de se grouper systématiquement, dont il vient d'être parlé, et par les rapports de ces groupes avec les nombres, on puisse représenter tous les faits harmoniques, comme le fait M. Durutte, en choisissant dans la série des quintes le terme dont il a besoin pour former chaque accord pris isolément, cela se peut sans doute; mais qu'en résulte-t-il? Une effroyable multiplicité de faits particuliers, sans connexion au point de vue de l'art; un dédale abrutissant, fait pour inspirer le dégoût de l'étude de cet art, et sans utilité dans la pratique. Au lieu des deux harmonies consonnante et dissonante, origine et base de toute musique, M. Durutte présente des milliers d'accords constitués géométriquement : c'est entre ces choses qu'il faut choisir; mais le choix ne sera jamais douteux pour qui aura le sentiment de la musique. Que le système présenté dans la *Technie*

de l'ancien élève de l'École polytechnique, en le supposant aussi juste qu'il est faux, puisse être considéré comme un produit curieux de la propriété qu'ont les sons de se grouper par séries, soit; mais qu'on ose dire que cette propriété est la loi de la musique et de toute l'harmonie, cela est simplement ridicule. De même on peut s'amuser, comme l'a fait M. Durutte, au passe-temps innocent de la classification mathématique des accords; mais cette fadaise est parfaitement inutile; car la notation musicale est pour cette chose infiniment plus simple que la notation algébrique.

Confondant la science de l'acoustique avec la musique, M. Durutte accorde aux chiffres et aux propriétés des séries un avantage immense sur les phénomènes de l'ouïe et sur le sentiment de l'art. Pour voir à quelles extravagances ses idées le conduisent à cet égard, il faut lire ce curieux passage de son livre : « Afin de préciser, nous « dirons que les accords dont l'étendue sur l'é- « chelle des quintes ne s'étend pas au delà de « 11 termes = 10 quintes (par exemple du ré ♭ « au si), ce qui forme l'intervalle de *sixte* « augmentée ou de tierce diminuée, appar- « tiennent à l'harmonie immanente, c'est-à- « dire à l'harmonie que l'oreille perçoit immé- « diatement, conformément aux lois de l'orga- « nisation de l'homme; et nous ajouterons qu'au « delà du 11<sup>e</sup> terme commence le domaine de « l'harmonie transcendante, c'est-à-dire le do- « maine de l'harmonie qui dépasse les conditions « de l'existence terrestre; harmonie qui ne peut « être saisie que par l'esprit de l'homme, et nul- « lement perçue par le sens auditif..... L'expé- « rience, du reste, prouve la vérité de cette asser- « tion, et c'est là, c'est dans l'intervention de « l'esprit (Geist), que réside la grande différence « qui existe entre les modulations ordinaires et « celles dites *enharmoniques*. Peu importe, « d'ailleurs, l'instrument dont on se sert, car un « piano accordé selon le *tempérament égal* « nous donne, aussi bien que les instruments non « tempérés, l'idée d'une modulation enharmo- « nique; parce qu'il y a quelque chose de plus « que la sensation, *quelque chose de plus que* « *le sentiment*, savoir : intervention de l'esprit, « pressentiment d'un ordre plus élevé, auquel « l'organisation ne peut atteindre, ce qui est la « vraie source du sublime. »

Certes il y a intervention de l'esprit dans la conception du beau musical; mais elle se fait dans l'ordre des idées de création de l'œuvre et non dans l'ordre de faits harmoniques qui seraient hors du domaine de l'organisation sentimentale. Où le sentiment est inerte, il n'y a

plus d'art. Remarquons que M. Durutte est en opposition avec son principe lorsqu'il parle de l'usage d'un piano accordé par le tempérament égal, puisque sa loi de tonalité de la musique, qui ne peut être saisie que par l'esprit, est le plus inégal et le plus irrégulier de tous les tempéraments.

Je ne me suis autant étendu sur le faux système dont il vient d'être parlé, que parce qu'il a eu du retentissement en France à la suite de séances publiques où l'auteur l'a exposé à Paris en 1855, sans être compris de son auditoire : il suffit de l'expliquer pour le réduire au néant. Pour l'origine de toutes les aberrations où M. Durutte s'est laissé entraîner dans son livre, voyez l'article *Wronski* de ce dictionnaire. Quant au langage ambitieux dont se sert habituellement M. Durutte, on y reconnaît aussi l'école dont il sort : c'est celui de l'auteur de la *Réforme des mathématiques*, copié jusqu'à l'affectation la plus pénétrée.

**DURYER** (AMAND-CHARLES) ou plutôt *Durier*, suivant son acte de naissance, né à Paris, le 3 mai 1808, fut admis au Conservatoire de cette ville à l'âge de dix-neuf ans, le 1<sup>er</sup> mars 1827, et y devint élève de Chenié pour la contrebasse. Il y reçut aussi des leçons de contrepoint de Seuriot et de Jelenzperger, répétiteurs du cours de Reicha. Sorti du Conservatoire, il entra à l'orchestre de l'Opéra-Comique en 1829, et passa à celui de l'Opéra en 1831, en qualité de contrebassiste. Dans le même temps il était attaché au chœur de l'église Saint-Roch. On a de cet artiste : *Méthode complète de contrebasse*; Paris, 1836, in-fol. M. Duryer a été considéré à juste titre comme un des meilleurs contrebassistes de Paris.

**DUSCHECK** ou **DUSSER** (FRANÇOIS), né à Chotiborck, en Bohême, le 8 décembre 1736, trouva dans le comte de Spork un protecteur qui lui fit fuir d'abord ses études chez les jésuites de Komitz, et qui l'envoya à Vienne, pour y apprendre à jouer du piano et les règles de la composition, sous la direction de Wagenseil. De retour à Prague, il s'y fit remarquer comme virtuose sur le piano, comme professeur, et forma plusieurs élèves distingués, parmi lesquels on remarque Vincent Mascheck et Jean Wittasseck. Duscheck est mort dans cette ville le 12 février 1799. On a de lui : 1<sup>o</sup> *Vingt-cinq chansons de Spielmann pour les enfants*; Prague, 1792, in-4<sup>o</sup>. — 2<sup>o</sup> *Sonate à quatre mains*; n<sup>o</sup> 1; Vienne, 1792. — 3<sup>o</sup> *Deux sonates à quatre mains*; Leipsick, 1797. — 4<sup>o</sup> *Sonate pour le piano*; ibid. — 5<sup>o</sup> *Le combat naval et la défaite complète de la grande*

*flotte hollandaise, par l'amiral Duncan, le 2 octobre 1797, sonate caractéristique pour le piano*; Vienne, 1799. — 6<sup>o</sup> *Andante avec variations pour le piano*; Leipsick, Kühnel. Duscheck a laissé en manuscrit beaucoup de concertos, de symphonies, de quatuors et de trios.

**DUSCHECK** (JOSÉPHINE), femme du précédent, naquit à Prague vers 1756. Élève de son mari pour le piano et pour le chant, elle brillait à Prague, en 1790, comme cantatrice et comme virtuose sur le piano. Elle joignait à son talent sur cet instrument une grande habileté sur la harpe. En 1794, elle se fit entendre avec succès dans les concerts de Vienne. Après la mort de son mari, elle partit pour Londres, où elle s'est fixée vers 1800. Elle y est morte en 1823.

**DUSSAULX**, ou **DU SAULE** (GÉNAUD), en latin *Gerardus a Salice*, prêtre et compositeur belge, a vécu au commencement du seizième siècle. Il n'est connu que par ce qu'en dit Glaréan (*Dodecach.*, fol. 280), ainsi que par le motet *Os justi meditabitur sapientiam*, et par le psaume *Laudate Dominum, omnes gentes*, tous deux à quatre voix, rapportés par cet auteur (fol. 284-287). Ces morceaux, bien écrits, sont du onzième mode, appelé hypolydien par Glaréan, bien qu'il ne soit pas l'hypolydien des didactiques grecs, et qu'il corresponde au *tasien* d'Aristoxène et au *tonten* d'Alypius.

**DUSSER** (JEAN-JOSEPH), excellent organiste et directeur du chœur de l'église collégiale de Czaslau, naquit en 1739, à Wiszowicz, en Bohême, où son père était charron. Lorsqu'il eut atteint l'âge de dix ans, sa mère le mit à l'école de son beau-frère Jean Wlachus, instituteur et bon maître de musique à Wiszowicz. Après quelques années d'étude, Dussek fut en état d'enseigner lui-même dans l'école de son oncle. A l'âge de seize ans il se rendit à Langenau, comme instituteur primaire agrégé; il demeura en ce lieu pendant trois ans, et employa une partie de ce temps à l'étude de l'harmonie. Appelé ensuite à Chumecz pour y enseigner la musique dans l'école publique, il alla prendre possession de l'emploi qui lui était offert, et ne tarda point à se faire remarquer par son talent sur l'orgue. Sa réputation fut bientôt si bien établie que le magistrat de Czaslau lui offrit la place d'organiste et de premier instituteur de la ville; avec un traitement considérable. Il accepta cette position et entra en fonctions en 1759, n'étant âgé que de vingt ans. L'année suivante il épousa Véronique Stebets, fille d'un juge de la ville, et de cette union naquirent trois enfants, dont il sera parlé dans les articles suivants, et qui furent tous des artistes distingués. L'étude des œuvres des grands orga-

nistes et compositeurs occupa la plus grande partie de la vie de J.-J. Dussek ; et les plus habiles furent ceux qu'il se proposa pour modèles. Depuis longtemps ses enfants étaient séparés de lui, lorsqu'en 1802 il eut le bonheur d'embrasser son fils, pianiste célèbre, dont le nom était devenu européen, et sa fille, Madame Cianchettini. Le plaisir d'entendre des artistes semblables fut pour sa vieillesse une source de pures jouissances. J.-J. Dussek cessa de vivre en 1811. Trois années auparavant, il remplissait encore ses doubles fonctions d'organiste et d'instituteur primaire. Parmi les meilleurs ouvrages de J.-J. Dussek, qui sont tous restés en manuscrit, on distingue : 1° Une messe pastorale à quatre voix et orchestre. — 2° Deux litanies. — 3° 1 *Salve*, *Regina*. — 4° Des sonates pour le piano. — 5° Des fugues et des toccates pour l'orgue.

DUSSEK (JEAN-LOUIS ou LADISLAS), fils du précédent, artiste illustre comme virtuose sur le piano et comme compositeur, est né à Czaslau, en Bohême, le 9 février 1761. A l'âge de cinq ans il jouait déjà du piano, et, suivant le témoignage de son père, il accompagnait sur l'orgue dans sa neuvième année. Il fut ensuite envoyé comme soprano au couvent d'Iglau, où il continua d'étudier la musique sous la direction du P. Ladislas Spenar, maître du chœur de l'église des Minorites. Dussek étudia les langues anciennes au collège des Jésuites, et alla achever ses études à Kutenberg, où il avait été appelé comme organiste. Après avoir passé deux années et demie en ce lieu, il alla suivre un cours de philosophie à Prague, et ses progrès furent tels, qu'il put soutenir avec honneur sa thèse de bachelier en cette science. Ce fut alors que le comte de Mœnner, capitaine impérial d'artillerie, et protecteur de Dussek, l'emmena avec lui en Belgique et le fit entrer comme organiste à l'église Saint-Rombaut de Malines. Après avoir passé quelque temps dans cette situation, Dussek alla à Berg-op-Zoom, où il remplit aussi les fonctions d'organiste, et se rendit ensuite à Amsterdam. Arrivé dans cette ville, il y fit admirer son habileté sur le piano. Sa renommée le fit bientôt appeler à La Haye par le Stathouder, et il passa près d'un an dans cette résidence, pour y donner des leçons de piano aux enfants du prince. Ce fut là qu'il publia ses trois premiers ouvrages, qui consistaient en trois concerts pour le piano, deux violons, alto et basse, œuvres 1<sup>re</sup> ; six sonates pour piano et violon, œuvre 2 ; et six autres sonates du même genre, œuvre 3. Ces productions sont comptées parmi ses meilleures. En 1788 Dussek avait atteint sa vingt-deuxième année, et déjà son talent excitait la plus vive admiration ; cependant

il était encore en doute sur lui-même, et ce doute lui fit prendre la résolution de se rendre à Hambourg pour consulter Charles-Philippe-Emmanuel Bach. Il en reçut d'utiles conseils et des éloges. L'année suivante, le jeune virtuose était à Berlin, où des applaudissements lui étaient prodigués pour son habileté sur le piano et sur l'harmonica à clavier, instrument nouvellement inventé par Hessel. De Berlin, Dussek alla à Pétersbourg, où il avait le dessein de résider quelque temps ; mais le prince Charles de Radziwill lui proposa un engagement si avantageux, qu'il crut devoir l'accepter, et il demeura deux ans avec ce seigneur dans le fond de la Lithuanie. Vers la fin de 1786, il vint à Paris, y joua devant la reine (Marie-Antoinette), et reçut de la part de cette princesse des offres avantageuses, qui ne purent le décider à se fixer en France, parce qu'il avait le désir de visiter son frère en Italie. Arrivé à Milan, il y donna des concerts, où il se fit entendre sur le piano et sur l'harmonica, et son talent produisit une vive sensation, bien que les Italiens fussent peu sensibles aux beautés de la musique instrumentale, surtout à cette époque. De retour à Paris, en 1788, il y resta peu de temps ; les premiers troubles de la révolution française le décidèrent à passer en Angleterre ; il s'y maria en 1792, et se fixa à Londres, où il établit un commerce de musique. Dussek, enthousiaste de son art et aimant le plaisir, était peu propre à diriger des spéculations commerciales : de là vint que son établissement ne prospéra point. Poursuivi par ses créanciers, ce grand artiste fut obligé de quitter l'Angleterre et de se réfugier à Hambourg, en 1800. Là, une princesse du Nord se passionna pour lui, l'enleva et vécut avec lui dans une retraite située vers la frontière de Danemark. Cette liaison dura près de deux ans. En 1802, Dussek fit un voyage en Bohême pour y revoir son père, dont il était séparé depuis vingt-cinq ans. A son retour, il passa par Magdebourg, fut présenté à l'infortuné prince Louis-Ferdinand de Prusse, et s'attacha à sa personne. Ce prince ayant perdu la vie au combat de Saalfeld, en 1806, Dussek passa d'abord au service du prince d'Ysenbourg, puis, en 1808, il se rendit à Paris et prit un engagement avec le prince de Talleyrand, dont il devint le maître de concerts. Fatigué de la vie agitée qu'il avait eue jusqu'alors, il ne songea plus qu'à jouir en paix du repos qui lui était offert.

Donné du caractère le plus aimable, de bonté et d'obligeance pour les artistes, d'un esprit naturel orné d'une instruction variée, de beaucoup de gaieté, et de manières nobles qu'il avait puisées dans la haute société où il avait vécu, Dussek

avait pour amis tous ceux qui le connaissaient. On ne lui reprochait qu'un défaut, qui nuisait plus à lui-même qu'aux autres : c'était une insouciance incurable, qui lui faisait négliger le soin de ses affaires, et qui le mit souvent dans de grands embarras. Dans les dernières années de sa vie, son embonpoint était devenu excessif, ce qui ne lui avait rien ôté de son agilité sur le piano; mais la difficulté de se mouvoir, qui en était la suite, lui avait fait contracter l'habitude de passer au lit la plus grande partie du jour. Pour sortir de l'espace d'apathie qui résultait de ce genre de vie, il était obligé de faire un usage immodéré de vin et de liqueurs fermentées, comme de stimulants, qui finirent par altérer sa constitution, et par lui donner la mort. Il cessa de vivre, à Paris, le 20 mars 1812.

Également célèbre comme exécutant et comme compositeur pour son instrument, Dussek a mérité sa double réputation par de rares talents. On se souvient encore de l'effet prodigieux qu'il fit en 1808, aux concerts qui furent donnés à l'Odéon par Rode, Baillot et Lamare. Jusque-là, le piano n'avait paru qu'avec désavantage dans les concerts; mais sous les mains de Dussek il éclipa tout ce qui l'entourait. Le style large et sage de cet artiste, sa manière de chanter sur un instrument privé de sons soutenus, enfin la netteté et la délicatesse de son jeu, lui procurèrent un triomphe dont il n'y avait point eu d'exemple auparavant. Ses compositions se distinguent par des formes qui lui sont propres, par des motifs brillants, par des mélodies heureuses, et par une harmonie riche, bien que parfois incorrecte.

Dussek a publié soixante-seize œuvres pour le piano, qui consistent en douze concertos, une symphonie concertante pour deux pianos, un quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse, un quatuor pour les mêmes instruments sans contrebasse, dix œuvres de trios ou sonates accompagnées; quatre-vingts sonates avec accompagnement de violon, neuf sonates à quatre mains, trois fugues idem, cinquante-trois sonates pour piano seul, et un grand nombre de rondeaux, fantaisies, airs variés, et valse pour piano seul. Une collection complète de ses œuvres a été publiée à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Parmi ses ouvrages, ceux que Dussek estimait le plus sont les œuvres 9, 10, 14, 35, la sonate intitulée *les Adieux à Clementi*, et celle qui a pour titre *le Retour à Paris*. Il avait publié à Londres une méthode pour le piano, en anglais, qu'il a traduite en allemand, pour la faire paraître à Leipzig, et dont une traduction française a été publiée

à Paris, chez Érard. Il a donné aussi à Londres deux opéras anglais, qui ont eu peu de succès; enfin, on connaît de lui en Allemagne une messe solennelle qu'il a composée à l'âge de treize ans, plusieurs oratorios allemands, entre autres celui de la *Résurrection*, sur la poésie de Klopstock. Il y a aussi beaucoup d'autre musique d'église de sa composition qui est conservée à l'église de Sainte-Barbe, à Kutenberg, ainsi que dans l'église collégiale de Czaślau.

Un beau portrait de Dussek a été peint à Londres par Cosway, et gravé en 1800 par P. Condé.

DUSSEK (FRANÇOIS-BENOÎT), second fils de Jean-Joseph, naquit à Czaślau, le 13 mars 1766. Après avoir fait ses premières études de musique sous la direction de son père, il fut envoyé à Prague en qualité d'organiste du convent d'Emma, où il apprit l'harmonie et le contrepoint par les leçons d'un bon organiste et compositeur nommé le P. Augustin Saenkyrz. Ce fut aussi dans ce convent qu'il apprit à jouer du violoncelle et du violon, instruments sur lesquels il parvint à une grande habileté. Lorsque ses études furent entièrement terminées, il entra comme maître de chapelle au service de la comtesse de Lützow, ancienne élève de son père et protectrice de sa famille. Cette dame ayant résolu de faire un voyage en Italie, prit avec elle son maître de chapelle, qui s'arrêta d'abord à Mortara, dans le Piémont, en qualité d'organiste et de maître de musique, et qui fut ensuite accompagnateur au théâtre S. Benedetto, à Venise, puis au théâtre de la *Scala*, à Milan. Pendant qu'il était employé à ces théâtres, il écrivit les opéras intitulés : 1° *La Caffettiera di Spirito*. — 2° *Il fortunato successo*. — 3° *La Feudataria*. — 4° *L'Impostore*. — 5° *Voglia di dote e non di moglie*. — 6° *Matrimonio e divorzio in un sol giorno*. — 7° *L'Incantesimo*. — 8° *La Ferita mortale*. Tous ces ouvrages furent accueillis favorablement; cependant ils ont le défaut de manquer d'originalité dans les mélodies, quoiqu'ils soient assez riches d'harmonie. Vers 1790, Dussek s'établit à Laybach, comme organiste de la cathédrale et professeur de violon. Il y vivait encore en 1800; on ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps. On connaît de cet artiste de jolis *canzoni* pour le chant, avec accompagnement de piano, un trio ou nocturne pour trois flûtes, n° 1, Leipzig, Peters, et une sonate pour piano et violon, ibid. Il a laissé en manuscrit des concertos pour piano et pour violon, des sonates, solos, trios, etc.

DUSSEK (VÉRONIQUE-ROSALIE). Voy. CIANCHETTI (M<sup>me</sup>).

**DUSSEK** (M<sup>me</sup>), femme de Louis Dussek, plus tard Madame Moralt, née fille de Dominique Corri, vit le jour à Édimbourg, en 1775. Ses grandes dispositions pour la musique se manifestèrent dès sa plus tendre enfance. Elle joua même du piano en public à l'âge de quatre ans. En 1788 sa famille quitta l'Écosse, et alla s'établir à Londres. Miss Corri, âgée alors de quatorze ans, chanta avec succès aux concerts du roi et aux soirées publiques. Son premier maître de chant avait été son père, mais elle profita beaucoup ensuite des conseils de Marchesi, de Viganoni et de Cimador. En 1792, elle épousa J.-L. Dussek, et, par ses leçons, devint bientôt aussi célèbre comme pianiste et comme virtuose sur la harpe que comme cantatrice, en jouant à tous les oratorios et aux concerts de Salomon avec son mari. Elle chanta à Cambridge, à Oxford, à Liverpool, à Manchester, Dublin et Édimbourg avec un égal succès. Elle fut ensuite engagée à l'Opéra, pendant une saison; mais dégoûtée des tracasseries et des intrigues de théâtre, elle quitta la scène, et se livra à l'enseignement. Devenue veuve en 1812, Madame Dussek épousa en secondes nocces M. Moralt. Depuis lors elle a toujours résidé à Paddington, où elle a établi une académie de musique. Elle a publié les ouvrages suivants, de sa composition : 1° *Trois sonates pour le piano*, op. 1; Londres. — 2° *Trois idem pour la harpe*, op. 2; ibid. — 3° *Trois idem*, op. 3; ibid. — 4° *Trois idem pour le piano*, n° 1, 2, 3; ibid. — 5° *Walse de la duchesse d'York pour le piano*. — 6° *Walse allemande pour la harpe*. — 7° *Rondo pour le même instrument*. — 8° *Rondo du Déserteur pour le piano*.

**DUSSEK** (OLIVIA), fille des précédents, est née à Londres, en 1799. Héritière des talents de ses parents, elle excellait sur le piano et sur la harpe. Sa mère, qui fut son institutrice, la mit en état de se faire entendre sur le piano à l'âge de huit ans, à la salle d'Argyle. Elle demeurait avec sa mère à Paddington et exerçait la même profession. Elle a composé quelques jolies ballades et un duo pour harpe et piano qui a été gravé à Londres.

**DUTARTRE** (JEAN-BAPTISTE), professeur de musique et de chant, mort à Paris, en 1749, a donné à la Comédie-Italienne *l'Amour musical*, comédie à ariettes, en 1729, et le *Diversissement de la paix*. On trouve dans un recueil d'airs sérieux et à boire, publié par Ballard, en 1710, in-4° obl., un air pour voix de dessus, avec accompagnement de flûte et de basse continue par Dutartre.

**DUTILLIEU** (PIERRE), né à Lyon, vers

1765, voyagea d'abord en Italie, où il écrivit la musique de plusieurs ballets, et fut ensuite attaché comme compositeur à la cour impériale de Vienne, vers 1791. Ses compositions les plus connues sont : 1° *Antigona ed Enone*, à Naples, 1788. — 2° *I Curiaresi*, ballet, ibid., 1791. — 3° *Maggia contra Maggia*, ballet, ibid., 1791. — 4° *Il Trionfo d'amore*, opera buffa, à Vienne, en 1791. — 5° *Nannerina e Pandolfino, o sia gli sposi in cimento*, opera buffa, ibid., 1792. — 6° *Die Freywilligen*, ballet, à Vienne, 1793. — 7° *Gli Accidenti della Villa*, opera buffa, ibid., 1794. — 8° *La Superba corrella*, opera buffa, ibid., 1795. — 9° *Der Jarhmarkt*, ballet, ibid. — 10° *Arminio*, ballet, ibid. — 11° *Die Macht des schonen Gechlechts* (la Puissance du beau sexe), ballet. — 12° *Six duos pour deux violons*, op. 1; Vienne, Artaria, 1800. — 13° Concerto pour le violon, en manuscrit, chez Traeg, à Vienne.

**DUTROCHET** (RENÉ-HERN-JOACHIM), né en 1776, au château de Néon, département de l'Indre, était destiné par sa naissance à jouir d'une fortune considérable; mais il en fut privé par la révolution de 1789. Son père ayant émigré, ses biens furent confisqués et vendus. Ces circonstances obligèrent Dutrochet à faire choix d'un état; il se livra à l'étude de la médecine. Le 26 juin 1806 il soutint une thèse remarquable, qui a paru la même année chez Firmin Didot (in-4°), sous ce titre : *Mémoire sur une nouvelle théorie de la voix, avec l'exposé de divers systèmes qui ont paru jusqu'à ce jour sur cet objet*. C'est un fort bon ouvrage et qui contient des vues neuves. Nommé dans le même temps médecin des armées, Dutrochet fit en cette qualité les campagnes d'Espagne pendant les années 1808 et 1809. Depuis lors, retiré dans les environs de Château-Regnault, il s'est livré exclusivement à l'étude de la nature. Outre ses ouvrages spéciaux sur la physiologie, l'histoire naturelle et la médecine, on a de ce savant : *Mémoire sur une nouvelle théorie de l'harmonie, dans lequel on démontre l'existence de trois modes nouveaux qui faisaient partie du système musical des Grecs*; Paris, Allut, 1810, in-8° de 90 pages. Il a aussi traité de la théorie de la voix dans ses *Mémoires pour servir à l'histoire anatomique et physique des animaux et des végétaux*; Paris, 1837 (t. II. p. 519 et suiv.) Dutrochet fut d'abord correspondant, puis membre titulaire de l'Académie des sciences, de l'Institut de France. Il est mort le 4 février 1847.

**DUTTENHOFER** (F.-M.), docteur en médecine et en chirurgie à Stuttgart, précédemment professeur à l'école vétérinaire de cette

ville, est auteur d'un opuscule intitulé : *Untersuchungen über die menschlich Stimme in hinsicht auf Physiologie, Physik und Musik* (Recherches sur la voix humaine dans ses rapports avec la physiologie, la physique et la musique); Stuttgart, 1839, in-8° de 47 pages. L'auteur s'y prononce contre la théorie de la voix de fausset exposée par Jean Müller (voy. ce nom). Il examine aussi la nature des sons de gorge des Tyroliens, appelés *johlden*; mais ce qu'il en dit manque de développements et de clarté.

**DUVAL** (François), violoniste de la chapelle du roi depuis 1704, est mort à Paris, en 1738. C'est le premier Français qui ait composé des sonates de violon, à l'imitation des Italiens. On a de lui sept livres de sonates qui ont été publiées à Paris.

**DUVAL** (Mademoiselle), actrice de l'Opéra de Paris, y jouissait d'une grande réputation en 1720. Elle a composé la musique du ballet *les Génies*, qui a été représenté en 1736, et a publié aussi un ouvrage élémentaire qui a pour titre : *Méthode agréable et utile pour apprendre facilement à chanter juste et avec goût, etc.*; Paris, 1741, in-fol. obl. M<sup>lle</sup> Duval est morte à Paris en 1769.

**DUVAL** (L'abbé), musicien de la Sainte-chapelle du palais, vers le milieu du dix-huitième siècle, est mort à Paris, en 1781. On a de lui : *Principes de la musique pratique, par demandes et par réponses*; Paris, 1764, in-8°.

**DUVAL** (Charles), avocat, né en 1753, fut membre de la convention nationale. Il est mort à Paris, au mois d'avril 1825. On a de lui un pamphlet sous ce titre : *Instruction du procès entre les premiers sujets de l'Académie royale de musique et de danse, et le sieur De Vismes, entrepreneur, jadis public, aujourd'hui clandestin, et directeur de ce spectacle*. Sans date ni nom de lieu (Paris, 1779), in-8°.

**DUVAL** (Edmond), né à Enghien (Hainaut), le 23 août 1809, apprit en Belgique la musique vocale et les éléments du violoncelle. En 1828 il se rendit à Paris, et le 31 janvier de cette année il obtint son admission au Conservatoire, comme élève de violoncelle, dans le cours de M. Vasilin. Le premier avril suivant il entra dans le cours préparatoire de contrepoint et fugue tenu par Bolly, puis par M. Millault, tous deux élèves de l'auteur de cette notice. Dans le même temps M. Duval fut compris dans la composition de l'orchestre du théâtre de l'Odéon en qualité de violoncelliste. N'ayant pas mis d'exactitude à suivre les leçons de ses professeurs du Conservatoire, il fit peu de progrès sur l'instru-

ment qu'il avait adopté, et ne se trouva pas en état de prendre part au concours de 1831; ce qui lui fit prendre la résolution de se retirer du cours de M. Vasilin. Cependant il continua ses études de composition, et obtint, le 17 décembre de la même année, son admission parmi les élèves de M. Fétis; mais la même inexactitude s'étant fait remarquer dans sa présence aux leçons, M. Duval fut rayé des contrôles de l'école, par décision du comité d'enseignement, en date du 15 juin 1832. Il quitta Paris peu de temps après pour retourner dans sa ville natale, où il vécut sans occupation déterminée pendant quelques années.

Pendant ce temps de repos, l'attention de M. Duval fut fixée d'une manière fortuite sur le plainchant, dont il ne s'était jamais occupé auparavant. M. l'abbé Janssen, alors professeur de chant au séminaire de Malines, devint son guide dans cette étude, nouvelle pour lui, et malheureusement les prétendus *Vrais principes du chant grégorien*, enseignés par le professeur, égarèrent M. Duval, comme ils ont égaré tous ceux qui les ont adoptés; car ils sont fort erronés et contraires aux bonnes traditions des anciennes écoles. Le zèle que montrait M. Duval dans sa nouvelle étude lui fit obtenir la protection de Mgr le cardinal archevêque de Malines. Après l'adoption des principes de M. Janssen dans le diocèse, une réforme des livres de chant devenait nécessaire pour les mettre en harmonie avec ces mêmes principes : les yeux se fixèrent sur M. Duval, pour en faire le promoteur de cette réforme, et il reçut la mission d'aller à Rome à la découverte d'un guide pour le travail qui devait lui être confié : rien ne fut négligé dans les précautions prises pour lui aplanir les difficultés. Il ne s'agissait pas pour M. Duval d'aller faire un long travail de comparaison des leçons de manuscrits de diverses époques pour choisir les meilleures : on voulait un travail plus expéditif, et l'on se borna à chercher une édition publiée à Rome, avec l'approbation du souverain pontife, qui pût devenir la base du travail, sauf à lui faire subir les altérations qui seraient rendues nécessaires par l'application des *Vrais principes* de M. Janssen. La grande difficulté, pour tout éditeur de livres de chant, est dans le graduel, car l'origine des répons, graduels, des traits et leurs versets, des offertoirs et des communions, est orientale; ces chants sont surchargés de notes dont la valeur primitive n'était que celle de simples ornements du chant. C'est là que la fantaisie des réformateurs s'est donné libre carrière; c'est là que les altérations les plus



fautes ont été accumulées par les réformateurs. Les manuscrits qui auraient dû les guider, s'ils en avaient eu l'intelligence, furent négligés; chacun suivit son système et y mit du sien. De là vient que les éditions du Graduel sont toutes dissemblables, et toutes sans autre valeur que celle d'un usage plus ou moins long dans les divers pays et diocèses. Le graduel imprimé par ordre du pape Paul V dans l'imprimerie Médicis, en deux grands volumes in-folio (1614 et 1615), le premier pour le propre du temps, l'autre pour les saints, n'est ni meilleur ni plus mauvais que les autres; mais c'est un livre magnifique d'exécution typographique. Ce fut celui-là que choisit M. Duval. Quant au Vespéral, où les altérations sont moins multipliées, parce que les antiques, dont le chant est beaucoup plus simple que celui des pièces du Graduel, n'ont pas fourni l'occasion d'autant de variantes capricieuses, il est dit dans la préface de l'édition donnée par M. Duval, que l'antiphonaire imprimé par Pierre Lichtenstein, à Venise (1679-1680), celui de l'imprimerie des Juntas (Venise, 1615), celui qui est sorti des presses de Paul Ballioni (Venise, 1701), et enfin l'antiphonaire imprimé par Plantin, à Anvers, en 1672, ont été mis à contribution pour la formation de celui de Malines, qui conséquemment est une sorte de travail centonien. M. Duval n'était pas assez lettré pour les parties de l'œuvre qui concernent les textes et la liturgie: M. l'abbé De Voght, professeur au séminaire de Malines, lui fut adjoint, pour l'aider de ses conseils et de sa plume; enfin, en 1848 parurent les deux volumes intitulés: 1° *Graduale romanum juxta ritum sacrosanctae romanae Ecclesiae, cum cantu Pauli V. Pont. Max. jussu reformato. Editio emendata*; Mechliniae, P.-J. Hanicq, 1848, in-8°. — 2° *Vesperale romanum, cum Psalterio et antiphonalibus romano-fideliter extractum, cum cantu emendato*; ibid., in-8°. L'édition corrigée du Graduel de Paul V et le chant corrigé du Vespéral, extrait des antiphonaires cités précédemment, étaient un aveu forcé de ce qu'on avait fait dans ces livres pour les mettre en harmonie avec le système de M. Janssen, c'est-à-dire des altérations de formes et des corruptions de tous genres qui s'y étaient glissées. A leur apparition, ils firent éclater une multitude de réclamations, qui toutes n'osèrent pas se produire au grand jour, particulièrement dans le diocèse; mais dans d'autres diocèses on fut moins retenu. Un ecclésiastique de Liège, dont je tairai le nom, puisqu'il n'a pas cru devoir le révéler, mais homme de grand savoir en ces matières, signala quelques-unes des altérations

des nouveaux livres dans le *Journal historique de Liège*, et fit remarquer qu'il les prenait au hasard, parce qu'il s'en trouvait à chaque page et qu'on ne pouvait tout discuter. Une *Réponse aux observations du Journal historique de Liège, sur le Graduel et le Vespéral, édition de Malines*, 1848, parut sous les noms de MM. Edmond Duval et P.-F. De Voght, à Malines, chez Hanicq, avril, 1849, 70 pages in-12. Cette réponse ne touchait point au fond des choses: elle épiloguait sur les mots; mais l'embarras était évident.

Les choses en étaient là quand une note de l'auteur de cette notice tomba entre les mains de M. l'abbé De Voght, et fit jaillir la lumière à ses yeux sur l'œuvre d'égarement à laquelle il avait pris part. Sa conscience en fut si troublée, qu'il en fit une maladie sérieuse. De retour à la santé, il ne voulut plus continuer le travail nécessaire pour compléter les livres de chant du diocèse dans le même système (*voy. Janssen*), et il sortit du séminaire. D'autres collaborateurs furent donnés à M. Duval, et successivement parurent: 3° *Manuale chori ad decantandas parvas horas; Mechliniae*, 1850, in-8°. — 4° *Processionale ritibus romanis Ecclesiae accommodatum, etc; cum cantu emendato*; ibid., 1851, in-8°. — 5° *Rituale romanum Pauli V, Pontificis Maximi, etc., cum cantu emendato*, ibid., 1851, in-16. — 6° *Pastorale Mechliniense Rituali rom. accom. etc., cum cantu emendato*; ibid., 1852, in-8°. De nouvelles éditions du Graduel et du Vespéral ont été publiées chez le même, dans les formats in-folio et in-octavo, en 1854. — On a publié aussi, sous le nom de M. Duval, et avec la coopération de M. Bogaerts, prêtre et professeur au grand séminaire de Malines, les écrits polémiques dont les titres suivent: 1° *Études sur le Graduale Romanum, publié à Paris, chez M. Lecoffre*; Malines, 1851. — 2° *Nouvelles études sur le Graduale Romanum, publié à Paris, etc.; Réponse à M. Céleste Alix*; Malines, Hanicq, 1852, in-8°. — 3° *Études sur les livres choraux qui ont servi de base dans la publication des livres de chant grégorien édités à Malines, etc.*; Malines, 1855, in-8°. — 4° *Quelques remarques à propos des Études sur la restauration du chant grégorien par M. Th. Nisard, et du Précis historique sur la restauration des livres de chant grégorien par Mgr Alfieri*; Malines, 1856, in-8°. M. Duval a donné aussi: *Traité d'accompagnement du plain-chant par l'orgue, d'après les règles des théoriciens du treizième et du quatorzième siècle*. Ce titre manque d'exactitude;

jusqu'à la fin du douzième siècle l'accompagnement du plain-chant par l'orgue ne fut que la diaphonie, et rien n'indique qu'il n'en fut pas de même dans le treizième; c'est pour cela que les jeux de *mixture* étaient le fondement de toutes les anciennes orgues, qui n'avaient pas, comme les modernes, de puissants jeux de fonds graves pour en absorber les quarts et les quintes; enfin, il n'existe pas dans les traités de musique des treizième et quatorzième siècles, de règles pour l'accompagnement du plain-chant par l'orgue, et ce serait une grave erreur de croire que les règles de la *res facta* lui fussent applicables; car ces règles ne concernaient que la musique écrite (*chose faite*). Quand l'accompagnement du plain-chant cessa d'être la diaphonie, il ne fut pendant longtemps qu'à deux parties, et les successions de quintes s'y firent encore entendre fréquemment.

DUVE (JORDAN), écrivain cité par Walther, comme auteur d'une dissertation intitulée *Programma quo nimiam artis affectationem in musica sacra theologis magni nominis improbari ostendit*; Neu-Ruppin, 1729.

DUVERGER (EUGÈNE), imprimeur à Paris, né à Lille, au commencement du dix-neuvième siècle, commença ses études au lycée de cette ville, puis vint les achever au collège Sainte-Barbe, à Paris. Après avoir appris tout ce qui concerne la typographie chez Firmin Didot, il établit une imprimerie à Paris. Après la révolution de 1830, il fut chargé par interim de la direction de l'imprimerie royale. On lui est redevable de l'invention d'un système de typographie de la musique qui a donné les plus beaux résultats jusqu'à ce jour. Il consiste en une série complète de types sans portée. La composition de la forme ou du fragment étant faite, on la cliché avec du plâtre fin, et avec une sorte de rabot on trace dans le cliché les portées sur les types des notes. Après cette opération, on coule dans le cliché en creux un cliché métallique qui, après qu'il a été réparé, sert à l'impression. Il a publié un *Specimen des caractères de musique gravés, fondus, composés et stéréotypés par les procédés de E. Duverger, précédé d'une notice sur la typographie musicale*, par M. Fétis; Paris, de l'imprimerie de E. Duverger, 1834, gr. in-4°, avec des tableaux en grands et petits caractères de musique, d'une exécution parfaite. Duverger a imprimé par ses procédés un grand nombre de traités élémentaires de musique, de manuels, de tableaux pour les écoles, de recueils de cantiques, de chansons, de soli-féas, etc.

DUVERNOY (FRÉDÉRIC), ou plutôt

DUVERNOIS, né à Montbéliard (Haut-Rhin), le 15 octobre 1771, suivant le Dictionnaire historique de Choron et Fayolle, mais suivant les registres de l'Opéra, le 16 octobre 1765, ce qui est plus vraisemblable, car Duvernoy exécuta un concerto de cor au Concert spirituel, le 6 août 1788. Il se livra sans maître à l'étude du cor et à celle de la composition. En 1788 il entra à l'orchestre de la Comédie-Italienne. Neuf ans après, il fut admis à l'orchestre de l'Opéra, et en 1801, on le choisit pour jouer les *solos*. En 1816, il en sortit avec la pension de retraite. Nommé professeur au Conservatoire de musique, lors de sa formation, il en remplit les fonctions jusqu'à la suppression de cette école en 1815. Duvernoy fut aussi attaché à la chapelle et à la musique particulière de l'empereur Napoléon Bonaparte, qui aimait son talent. Ce talent était d'une nature particulière. Satisfait d'acquérir un beau son et une exécution parfaite, Duvernoy borna l'étendue de son instrument à un petit nombre de notes qui participaient du premier et du second cor, appelés par Dauprat *cor alto* et *cor basse*. Il résulta de ce mélange ce que Duvernoy appela *cor mixte*; c'est cette classification particulière qu'il enseignait au Conservatoire. Quelle que fût la perfection de son jeu, il résultait du peu de notes qu'il employait une sorte de monotonie qui nuisait beaucoup à l'effet qu'il voulait produire. Quant à ses compositions, le chant en est commun, les traits peu élégants et les accompagnements mal écrits: elles sont déjà tombées dans un profond oubli. Ces compositions consistent en douze concertos, trois quintets pour cor, deux violons, alto et basse, des trios pour cor, violon et violoncelle, trois œuvres de duos pour deux cors, plusieurs livres de sonates et d'études, des solos, des duos pour piano et cor, enfin une *Méthode de cor mixte*. Tous ces ouvrages ont été gravés à Paris et en Allemagne. Duvernoy est mort à Paris, le 19 juillet 1838.

DUVERNOY (CHARLES), frère puîné du précédent, est né Montbéliard (Haut-Rhin) en 1768. Le maître de musique d'un régiment en garnison à Strasbourg lui donna des leçons de clarinette, et les progrès du jeune artiste furent rapides. Après avoir été attaché pendant quelque temps à un corps de musique militaire, Duvernoy se rendit à Paris, en 1790, entra dans la même année au théâtre de Monsieur, comme première clarinette, et passa ensuite de la foire Saint-Germain au théâtre Feydeau. Pendant vingt-cinq ans il a rempli ses fonctions avec talent, et s'est retiré en 1824, avec la pension de vétérance. Admis comme professeur, lors de l'or-

ganisation du Conservatoire, il fut compris dans les réformes qui furent faites en 1802. Un beau son et beaucoup de netteté dans l'exécution des traits rapides composaient le caractère particulier du talent de cet artiste; mais son style laissait souvent désirer plus d'élégance. Duvernoy a publié deux œuvres de sonates pour la clarinette, avec accompagnement de basse, et des airs variés en duos pour deux clarinettes. Il est mort à Paris, le 28 février 1845.

**DUVERNOY (HENRI-LOUIS-CHARLES)**, pianiste et compositeur, fils du précédent, est né à Paris, le 16 novembre 1820. Admis comme élève au Conservatoire de cette ville, le 22 décembre 1829, à l'âge de neuf ans, il reçut toute son éducation musicale dans cette école, dont il suivit les cours pendant près de seize ans. Toutes les distinctions des diverses branches de l'art lui furent tour à tour décernées. Après avoir obtenu le deuxième prix de solfège en 1831, il eut le premier en 1833. Devenu élève de Zimmerman pour le piano, il conquist le deuxième prix de cet instrument en 1837, et le premier au concours de l'année suivante. Le premier prix d'harmonie et d'accompagnement pratique lui fut décerné en 1839, et il obtint celui de contre-point et de fugue, comme élève d'Halevy, en 1841. Le second prix d'orgue lui avait été décerné en 1840; il obtint le premier en 1842. Enfin, ayant pris part au grand concours de composition musicale de l'Institut de France, en 1848, il obtint le second prix. Dès 1839 il avait été appelé aux fonctions de professeur adjoint de solfège: il en fut nommé professeur titulaire le 1<sup>er</sup> octobre 1848. Dans cette position, il a eu pour élèves un grand nombre d'artistes qui depuis lors se sont distingués comme chanteurs et comme instrumentistes. Après avoir rempli pendant quelques années les fonctions d'organiste aux temples protestants de la rue des Billettes et de la Rédemption, il a été nommé organiste titulaire du temple de Panthemonf (culte réformé), à la suite d'un concours qui eut lieu en 1858. Artiste instruit et laborieux, M. Duvernoy a produit quelques ouvrages sérieux, qui lui font honneur. En 1846, il fut chargé, conjointement avec son oncle Georges Kuhn (voy. ce nom), par le consistoire de Montbéliard (Doubs), de la réforme du chant des psaumes et cantiques, pour l'usage des temples du culte évangélique de France. Ce travail a été publié sous ce titre: *Nouveau choix de psaumes et de cantiques harmonisés à quatre voix, et composés en partie par MM. Kuhn et Henri Duvernoy*. Paris, 1848, 2 vol. in-12. Un des volumes de cette collection appartient à

M. Duvernoy. Une suite de ce travail a été demandée par les pasteurs des églises réformées de France, et exécutée, en 1859, par le même artiste, en collaboration de M. Duprat (voy. ce nom). M. Duvernoy a pris part aussi à la rédaction de l'ouvrage de Georges Kuhn, intitulé *Solfège des chanteurs*; Paris, 1855. Enfin, il est auteur du *Solfège à changements de clefs* (Paris, 1857), ouvrage adopté pour l'instruction par le Conservatoire de Paris et par ses succursales de Toulon, Marseille, Metz et Lille, ainsi que par les conservatoires de Bruxelles et de Liège. Enfin, on a de cet estimable artiste un *Solfège artistique*, divisé en deux parties et dédié à l'auteur de cette notice; Paris, 1860, gr. in-4°. Comme pianiste et compositeur pour son instrument, M. Duvernoy a publié environ cent œuvres de musique légère qui ont paru chez la plupart des éditeurs de Paris.

Deux autres fils de Charles Duvernoy se sont fait connaître comme artistes musiciens. L'aîné (Charles), ténor de l'Opéra-Comique pendant plusieurs années, a été professeur de déclamation lyrique au Conservatoire de Paris, et a succédé à Moreau-Sainti, comme chef du pensionnat, dans la même institution; le second, élève de Dauprat pour le cor, est entré à l'orchestre de l'Opéra, en 1830.

**DUVERNOY (JEAN-BAPTISTE)**, professeur de piano à Paris, et compositeur fécond de fantaisies et de bagatelles faciles pour le piano. Depuis 1825, environ, il a produit quelques centaines d'œuvres de cette espèce, la plupart sur des thèmes d'opéras. On ne trouve pas de renseignements sur cet artiste dans les registres du Conservatoire de Paris, d'où il résulte qu'il n'y a pas reçu son éducation musicale. Il n'appartient pas à la famille des précédents.

**DUITSCHOT (JEAN)**, constructeur d'orgues hollandais, vivait au commencement du dix-huitième siècle. Ses principaux ouvrages sont: 1° Un orgue de huit pieds, composé de dix-huit jeux, deux claviers et pédale, dans l'église française de Delft, en 1696. — 2° Un idem, de seize pieds, à trente-cinq jeux, trois claviers et pédale, dans l'église neuve de La Haye, en 1702. — 3° Dans l'église française du même lieu, un positif de onze jeux, en 1711. — 4° Un ouvrage de treize jeux, deux claviers et pédale, en 1712, à Zaandam.

**DUITSCHOT (R.-B.)**, autre constructeur d'orgues, et peut-être le père du précédent, s'est fait connaître par les ouvrages suivants: 1° Des améliorations au grand orgue de l'église neuve d'Amsterdam, avec addition de treize jeux et d'un clavier, en 1666. — 2° Un orgue

de trente-huit jeux, trois claviers, pédale et huit soufflets, commencé en 1683, et fini en 1686, dans l'église de l'Ouest, à Amsterdam.

**DYGO** (**JEAN**), bachelier en musique, né en Angleterre, vers le milieu du quinzième siècle, fut élu prieur du couvent de Saint-Augustin, à Cantorbery, en 1497. Il est mort dans le même lieu, en 1509. Hawkins a inséré un motet à trois voix de sa composition, dans son histoire de la musique (t. II, p. 519).

**DZONDY** (**CHARLES-HENRI**), docteur et professeur de médecine à l'université de Halle, dont le nom véritable était *Schwandemius*, naquit à Oberwinkel, en Saxe, le 25 septembre 1770. Il fit ses études à Altenbourg, et les termina à l'université de Wittenberg; puis il s'établit à Halle, où il exerça la médecine; il y est

mort, le 1<sup>er</sup> juin 1835, des suites d'une atteinte d'apoplexie. Il a publié un grand nombre d'ouvrages relatifs à la médecine, mais qui n'ont point de rapports avec l'objet de cette Biographie. Il n'est cité ici que pour ses discussions avec Nauenburg sur l'organisation de l'appareil vocal, dont on peut voir les détails dans la *Gazette musicale de Leipzig* (ann. 1831 et 1832). Ces discussions déterminèrent Dzondy à publier un ouvrage spécial sur les fonctions du voile du palais dans la respiration, la parole, le chant, etc.; cet ouvrage a paru sous le titre suivant : *Die Functionem des weichen Gaumens beim Athmen, Sprechen, Singen, Schlingen, Erbrechen*, etc. (Halle, Schwetschke, 1831, in-4° de 74 pages et onze planches).

**EAGER (JEAN)**, né à Norwich, en 1782, est pour père un ancien militaire qui avait embrassé la profession de luthier et de constructeur d'orgues. L'éducation d'Eager fut fort négligée : quelques notions de musique furent tout ce que son père lui enseigna. Lorsqu'il eut atteint l'âge de douze ans, le duc de Dorset le prit sous sa protection et l'emmena dans sa maison à Kent. Il y jouissait d'un sort agréable, lorsqu'il eut le malheur de perdre subitement son protecteur, qu'une maladie aiguë enleva en peu de jours. Il sentit bientôt la nécessité d'user de ses talents pour assurer son existence. A dix-huit ans il épousa une jeune personne de Yarmouth, qui lui apporta en dot une somme considérable, qu'il dissipa en peu d'années. Vers 1820 il a ouvert une école de musique basée sur la méthode de Lagler. Cet artiste a composé et publié un concerto pour le piano et une collection de chansons. Il jouait de presque tous les instruments et en donnait des leçons.

**EASTCOTT (RICHARD)**, ecclésiastique et littérateur anglais, né à Exeter, vers 1740, a vécu quelque temps à Londres, où il fut lié avec les principaux artistes et amateurs de musique ; puis il retourna à Exeter pour y remplir les fonctions de doyen. On a de lui un livre qui a pour titre : *Sketches of the origin, progress and effects of music, with an account of the ancient bards and minstrels* (Esquisses de l'origine, des progrès et des effets de la musique, avec une notice sur les anciens bardes et ménestrels) ; Bath, 1793, in-8°. Cet ouvrage n'est qu'une compilation des histoires de la musique de Burney, de Hawkins, et du livre de Walker sur les bardes et les ménestrels de l'Irlande ; mais cette compilation est faite avec goût, et renferme des faits intéressants. Le livre est divisé en treize chapitres suivis de quatre chapitres de supplément. Eastcott a publié aussi un recueil de morceaux choisis sous le titre de *The Harmony of the Muses*, six sonates pour le piano, dont il a été fait deux éditions qui ont paru à Londres, et des *Essais poétiques*, en deux feuilles in-8°.

**EBDON (THOMAS)**, professeur de musique à Durham, vers la fin du siècle dernier, a publié, en 1780, un ouvrage de deux sonates pour le

clavier, un recueil de *Glee's*, et, en 1790, une collection de musique sacrée intitulée *Sacred Music, containing complete services for cathedrals*.

**EBELING (JEAN-GEORGES)**, directeur de musique à Berlin vers le milieu du dix-septième siècle, a mis en musique les cantiques allemands de Paul Gérard pour 4. voix, 2 violons et basse continue. Cet ouvrage est intitulé : *Geistliche Andachten in 120 Liedern, mit 4 Singstimmen, 2 Violinen und den Generalbassen* ; Berlin, 1666, in-fol. Postérieurement Ebeling est devenu professeur de musique du collège *Carolinum* à Nuremberg : il occupait encore cette position en 1683. Les cantiques de Paul Gérard, pour tous les dimanches de l'année, ont été réimprimés avec le chant et la basse seulement de la musique d'Ebeling, en format portatif. La troisième édition de ce recueil a été publiée, avec une préface de Conrad Feuerlein, prédicateur de l'église *Notre-Dame*, à Nuremberg, sous ce titre : *Pauli Gerhards Geisliche Andachten bestehend in 120 Liedern. Auf alle Sonntage, und gewisse Zeiten im Jahr gerichtet. Vor diesem mit sechs Stimmen in-folio gedruckt, und mit zwei Stimmen, von J. G. Ebeling, des Gymn. Carolini profress. Musica. Nuremberg, Christoff Riegel, 1682, 1 vol. in-8° de 723 pages.*

**EBELING (JEAN-GEORGES)**, né à Lunembourg, fut d'abord, en 1662, directeur de musique à l'église principale de Berlin et au collège de Saint-Nicolas de la même ville. En 1668 il passa à Stettin en qualité de professeur de musique du collège Saint-Charles, et il mourut dans ce poste, en 1676. On a de lui un livre intitulé *Archæologia orphica sive antiquitates musice* ; Stettin, 1657, in-4°. Il n'a poussé ses recherches sur cette matière que jusqu'à l'an du monde 3920. Cet ouvrage, d'ailleurs, selon Fabricius (Bibl. Græc. lib. 3, c. 10), ne contient que des choses insignifiantes. Les autres productions d'Ebeling sont : 1° *Un concert* pour plusieurs instruments ; Berlin, 1662, in-fol. — 2° *Cantiques spirituels à quatre voix, deux violons et basse continue* ; Berlin, 1666, et la suite en 1667, in-fol. Ebeling a donné aussi le même ouvrage arrangé pour une voix avec accompa-

guement de clavecin : Stettin, 1669, in-8°. Pierre Stamm a fait imprimer un éloge d'Ebeling, sous ce titre : *Programma funebre in obitum J. G. Ebelingii*; Stettin, 1676, in-4°.

**EBELING** (CHRISTOPHE-DANIEL), savant littérateur et musicien instruit, naquit au village de Garmissen, près de Hildesheim, en 1741, et devint en 1784 professeur d'histoire et de langue grecque au collège de Saint-Jean, à Hambourg. Le docteur Burney, qui le vit dans cette ville en 1772, vante son amabilité et son obligeance. Il était alors l'un des directeurs de l'académie de commerce établie à Hambourg. Sa bibliothèque musicale était nombreuse et renfermait les meilleurs ouvrages sur la pratique, la théorie et l'histoire de cet art. On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Versuch einer ausersenen musikalischen Bibliothek* (Essai d'une bibliothèque musicale choisie); Hambourg, 1770. — 2° Une traduction allemande du voyage musical de Burney en France et en Italie, sous le titre de *Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien*, etc.; Hambourg, 1772, in-8°. Les voyages en Allemagne et dans les Pays-Bas ont été traduits par Bode (*voy. ce nom*). — 3° *Ueber die Oper* (Sur l'Opéra), dans le journal intitulé *Magazin de Hanovre*, de 1767. — 4° *Geschichte der Oper* (Histoire de l'Opéra), ibid. — 5° Une traduction de l'*Essai sur l'union de la poésie et de la musique* par le chevalier de Chastellux, dans les *Entretiens de Hambourg*, tome VIII. Hiller a rendu compte de cette traduction dans ses *Notices musicales*, (Musik. Nachrichten, tome IV).

**EBELL** (HENRI-CHARLES), amateur de musique, compositeur, et conseiller du gouvernement prussien, à Oppeln, est né à Neu-Ruppin, le 30 décembre 1775. Ayant été placé dès son enfance au gymnase de cette ville, il y apprit la musique en même temps que les éléments de la littérature. Ses heureuses dispositions pour cet art lui firent faire de rapides progrès; il s'essaya de bonne heure dans la composition, et écrivit avant d'avoir atteint sa dix-neuvième année une symphonie remarquable par la pureté de son style. En 1795 il quitta le gymnase de Neu-Ruppin, et se rendit à l'université de Halle. Türk, qui habitait cette ville, prit le jeune Ebell sous sa direction, et lui fit achever ses études de composition et d'harmonie dans les partitions de Jean-Sébastien Bach, de Hændel et de Mozart. Il lui faisait lire en même temps les traités didactiques de Kirnberger et de Marpurg.

En 1797, Ebell partit pour Berlin, où il passa son examen de référendaire. Là, il se lia avec le maître de chapelle Reichardt, et prit quelque

chose de son style, dont il est resté des traces dans tout ce qu'il a écrit depuis lors. Dans l'année suivante il écrivit son premier opéra, intitulé *L'Ange gardien* (Der Schützgeist). Cet ouvrage fut suivi de *Selico et Berisa*, opéra en quatre actes, poème de Kinderling, du *Déserteur*, opéra en deux actes, de *Melida*, opéra, de *l'Immortalité*, oratorio dédié à la reine de Prusse. Ebell écrivit aussi dans le même temps une symphonie en mi bémol, deux concertos pour cor, dédiés à l'empereur de Russie, des *Consolations musicales*, pour le piano, des suites de pièces pour des instruments à vent, en 14 cahiers, des chansons avec accompagnement de piano, une symphonie en ut, et le monologue de *Thekla*, pour voix seule et piano, tiré de *La mort de Wallenstein*, de Schiller. Les succès obtenus par ces premiers ouvrages décidèrent Ebell à suivre la carrière d'artiste. Tuschek, premier directeur de musique du théâtre de Breslau, ayant quitté cette place en 1801, Ebell l'obtint, à la recommandation de Reichardt. Avant de s'éloigner de Berlin, il avait envoyé à Breslau la partition d'un nouvel opéra intitulé *Der Brautigamspiegel* (le Miroir du fiancé). Son engagement, moyennant 400 écus de Prusse, fut signé au mois de juin 1801, et il prit possession de sa place le 28 septembre de la même année, par la première représentation de son opéra. Depuis 1801 jusqu'en 1803 Ebell composa plusieurs mélanges tirés d'un poème de Kinderling, les cantates funèbres de Heide-mann, *la Fête de l'amour* (Das Fest der Liebe), opéra, la musique de la tragédie de *Lanassa* (en mai 1802), une cantate pour un jour de naissance, un chœur, trois quatuors pour des instruments à vent, une musique pour les funérailles de la cantatrice Distel, *les Dons du génie*, (Die Gaben des Genius), opéra dont le livret, trop faible, causa la chute, *le Retour*, cantate, des romances et des chansons avec accompagnement de piano; enfin une cantate exécutée au bénéfice de son auteur, le 30 octobre 1802.

Stæit ayant quitté la direction du théâtre en 1802, Ebell donna sa démission, et demanda à entrer au service du gouvernement; au printemps de 1804 il fut nommé secrétaire au département de la guerre et des domaines. Quoiqu'il eût quitté la profession d'artiste, il conserva un vif amour pour l'art. Dans la même année, il conçut le plan d'une société pour les progrès de la musique; elle fut installée le 30 août 1804, sous le nom de société philomatique. Parmi ses membres on comptait Ebell, le maître de chapelle Schnabel, l'organiste Berner, et le directeur de musique Foerster. Ebell écrivit pour cette société des dissertations intitulées : 1° *Remarques sur*

la terminologie adoptée par l'abbé Vogler dans son traité d'harmonie et de basse générale, d'après les principes de l'école de Mannheim; 2° Que peut faire le gouvernement en faveur des progrès de la musique, et quels seraient les moyens les plus efficaces pour atteindre à ce but? 3° Remarques sur l'Opéra de Breslau. La Société philomatique, dont l'existence était due à Ebell, ne se soutint pas, et fut dissoute en 1806, après les événements de la guerre de Prusse.

Depuis que Ebell avait quitté le théâtre, sa position était pénible, car il n'avait aucun revenu et il ne recevait pas d'appointements du gouvernement. Enfin, il fut attaché au commissariat de l'armée de la haute Silésie. Son zèle fut remarqué par le ministre comte de Hoym, qui le fit son secrétaire particulier, au mois d'avril 1806, et qui lui fit obtenir, en 1807, la place de secrétaire de la régence de Breslau, avec un traitement de 300 thalers. Il est mort dans cette ville, le 12 mars 1824.

Les ouvrages qu'Ebell a publiés depuis 1807 lui assurent une place distinguée parmi les compositeurs allemands du dix-neuvième siècle. En 1807 il a fait représenter à Breslau *la Fête d'Ichale*, opéra en trois actes, qui fut joué ensuite avec succès à Dresde, en 1812. *Le Garde de nuit* (Der Nachwächter) est un petit ouvrage plein de verve comique, qui fut aussi bien accueilli à Cassel et à Leipsick. Un de ses meilleurs ouvrages est son *Anacréon en Ionie*, opéra en trois actes, qui fut joué à Breslau, en 1810. On a aussi de lui cinq symphonies (en ré mineur, la majeur, mi b, si majeur, et ré mineur); trois quatuors pour violons, alto et basse, op. 2, Leipsick, Breitkopf et Härtel; un idem, ibid.; des variations pour le piano sur un thème de Himmel; des cantates; une polonaise pour violon, avec accompagnement d'orchestre; des chansons à plusieurs voix, etc. Dans l'hiver de 1812, Ebell fut attaché à la rédaction de la *Gazette musicale* de Leipsick; il publia plusieurs analyses de compositions dans ce journal. On a aussi plusieurs morceaux de critique musicale qu'il a fait insérer dans divers journaux, particulièrement dans ceux de la Silésie.

Un compositeur du même nom, directeur de musique à Magdebourg, y a fait représenter, en 1847, un opéra dont le sujet était *les Fibustiers*.

**EBERHARD**, surnommé de *Frisange* (EBERNARDUS FRISINGENSIS), parce qu'il était moine dans une abbaye de bénédictins située au bourg de Frisange, dans le comté de Luxembourg, a écrit dans le onzième siècle deux petits traités relatifs à la musique, dont l'un a

pour titre : *De Mensura satularum*, et l'autre : *Regulæ ad fundendas notas, id est organica tintinnabula*. L'abbé Gerbert les a insérés dans sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique (t. 2, p. 279).

**EBERHARD** (. . . . .), hautboïste au deuxième bataillon de Hesse-Hanau, à Hanau, a composé la musique d'un opéra allemand intitulé *La loi tartare*, en 1780. Cet ouvrage a obtenu quelque succès.

**EBERHARD** (JEAN-AUGUSTE), professeur ordinaire de philosophie à l'université de Halle, depuis 1778, est né à Halberstadt, le 31 août 1738. Il a fait insérer dans la feuille hebdomadaire musicale de Berlin (*Berl. mus. Wochenblatt*), publiée par Reichardt (1805, p. 97), quelques idées en réponse à une question sur les instruments à vent (*Fragmente einiger Gedanken zur Beantwortung einer Frage über die Blasinstrumente*). Il est aussi l'auteur d'une théorie des beaux-arts et des sciences (*Theorie des schönen Künste und Wissenschaften*), où l'on trouve une dissertation sur le mélodrame. La troisième édition de ce livre a paru à Halle, en 1790. Son ouvrage le plus important est son *Manuel d'Esthétique* (*Handbuch der Ästhetik*); Halle, 1803-1805, 4 parties in-8°. La deuxième édition a été publiée dans la même ville, en 1807, et la troisième, en 1814. Kant avait réduit les impressions produites par la musique à un jeu de pures sensations : Eberhard fut un de ses adversaires à ce sujet. Le premier entre les philosophes modernes, il traita de la musique avec un développement scientifique dans l'ouvrage qui vient d'être cité : le troisième volume renferme un morceau étendu sur la théorie du beau dans cet art (pages 66 à 123). Son principe fondamental est que l'homme a conscience d'une combinaison complète des éléments de la musique dont il détermine les rapports bons ou mauvais par un sentiment que l'expérience développe. Suivant sa classification, ces éléments sont rangés dans cet ordre : *rhythme, mouvement, ton* (qualité du son), *mélodie et harmonie*. Cette classification suffit pour faire voir qu'Eberhard a plus appliqué ses recherches à la manière dont les diverses parties de l'art agissent sur les hommes dépourvus de connaissances, qu'à la découverte du principe absolu de l'art en lui-même, et à la conception idéale que nous pouvons avoir de son unité. Eberhard a vu, en effet, que les parties de la musique qui agissent avec force sur les hommes les moins initiés à cet art sont le rythme et le mouvement, puis la sonorité, puis enfin la mélodie, et en dernier lieu l'harmonie; mais ces

considérations, bien que fondées en réalité, ne peuvent conduire à une doctrine fondamentale du beau, et n'ont de valeur dans la science comme des renseignements d'expérience, quelque soin qu'ait pris leur auteur de les rattacher au sentiment général que nous avons de la beauté. Une des meilleures idées d'Eberhard est d'avoir considéré l'histoire de la musique comme inséparable de sa théorie esthétique. Ce professeur distingué est mort à Halle, le 6 janvier 1809. Frédéric Nicolai a publié une notice étendue sur Eberhard avec son portrait, sous ce titre : *Gedächtnisschrift auf Joh. Aug. Eberard*; Berlin et Stettin, 1810, in-8°.

**EBERHARD (VILHELMINE)** née *Kähler*, femme d'un procureur à Marbourg, a publié dans le magasin des dames (*Frauen Zimmer Mag.*), de 1783, une dissertation sur la musique.

**EBERHARDT (FRANÇOIS-JOSEPH)**, constructeur d'orgues estimé, établi à Breslau, naquit à Sprottau. Outre les réparations faites par lui aux orgues de Breslau, il a construit : 1° L'orgue du temple de Sprottau, en 1750, composé de 40 jeux, 3 claviers et pédale, avec quatre soufflets. — 2° Celui des Franciscains de Breslau, en 1757, composé de 15 jeux, 2 claviers et pédale. — 3° Celui des Franciscains à Neys, en 1754, de 18 jeux, 2 claviers, pédale, et 3 soufflets.

**EBERHARDT ( . . . )**, organiste du château à Schleitz, a donné en 1824 une bonne édition du livre choral d'Altembourg; Altembourg, in-4°.

**EBERL (ANTOINE)**, habile pianiste et compositeur, naquit à Vienne en Autriche, le 13 juin 1765. Dès sa plus tendre enfance il annonça des dispositions si heureuses pour la musique, qu'à l'âge de huit ans il jouait des concertos de piano, avec le plus grand succès. Cependant son père, l'un des premiers officiers de la cour de l'empereur, le destinait au barreau, et lui donna une éducation soignée. Le jeune Eberl fit de rapides progrès dans ses études, sans négliger néanmoins celles qui avaient la musique pour objet. A l'âge de seize ans, il composa la musique de deux opéras comiques intitulés : *les Bohémiens*, et *la Marchande de modes*, quoiqu'il n'eût point encore appris les règles de l'harmonie. Gluck, ayant assisté à la représentation d'un de ces ouvrages, reconnut dans l'auteur du génie, et engagea sa famille à lui faire faire des études sérieuses, afin de développer son talent naturel. Ce fut en vain : on le contraignit à suivre ses travaux dans la jurisprudence et à se préparer à un examen pour le doctorat. Vers ce temps il se lia d'amitié avec Mozart, et cette circonstance fortifia

en lui le goût de la musique. Il se mit à étudier avec assiduité le contrepoint et la théorie de l'art. Sa première composition régulière fut le mélodrame de *Pyrame et Thisbé*, qu'on représenta au théâtre impérial de Vienne, en 1796. Dans la même année il accompagna la veuve de Mozart et madame Lange dans un voyage où elles visitèrent les principales villes de l'Allemagne, telles que Berlin, Hambourg, Leipsack, et il donna des concerts où il fit entendre ses compositions instrumentales. De retour à Vienne, il y reçut un engagement comme maître de chapelle à Pétersbourg, et partit bientôt après pour cette ville. Il écrivit un opéra allégorique pour le théâtre allemand, une cantate, des symphonies pour les concerts de la cour, et beaucoup de pièces détachées pour le piano. En 1801, il revint à Vienne et y fit représenter un grand opéra intitulé : *Die Königin der Schwarzen Inseln* (la Reine des îles noires). L'année suivante il fit un deuxième voyage en Russie, mais qui fut de courte durée. Depuis lors il n'a cessé de résider à Vienne, où il est mort le 11 mars 1807, à l'âge de quarante et un ans. Voici la liste de ses compositions : 1° Une sonate en ut mineur, qui a été gravée à Vienne, et à Offenbach, sous le nom de Mozart, op. 47, et que Pleyel a publiée avec le titre de *Dernière grande sonate de Mozart*. Artaria en a donné une édition, à Vienne, en 1798, sous le nom de l'auteur véritable. — 2° *Petite sonate pour le piano, à l'usage des commençants*, op. 2; Vienne. — 3° XII Variations sur le duo : *hey Männern, welche Liebe fühlen*, gravées sous le nom de Mozart à Vienne, en 1792. — 4° *Six chansons allemandes avec clavecin*, première partie, op. 4; Hambourg, 1796. — 5° XII Variations pour le piano sur l'air : *Zu Steffen sprach im Traume*, gravées sous le nom de Mozart, à Hambourg, et rétablies depuis sous celui d'Eberl, op. 5. — 6° Variations pour le piano sur le thème : *Freundin sanfter herzenstriebe*, op. 6; Vienne. — 7° *Variations pour le piano*, op. 7; ibid. — 8° *Deux Sonates à quatre mains pour le piano*; Pétersbourg, 1798. — 9° *Trois Trios pour piano, violon et violoncelle*, op. 8; Pétersbourg. — 10° *Variations sur l'air : Escoûto, Janette*, op. 9; ibid. — 11° *Deux grandes Sonates pour le piano*, op. 10; ibid., 1800. — 12° *La gloria d'Imeneo*, cantate à grand orchestre; Vienne, Artaria, op. 11. — 13° *Grande Sonate caractéristique pour le piano*, dédiée à Haydn, op. 12; Leipsack. — 14° *Trois Quatuors pour deux violons, alto et basse*, op. 13, 1801. — 15° *Grande Sonate pour le piano avec violon obligé*, op. 14; Leipsack.



— 16° *Fantaisie et rondo pour le piano*, op. 15; Vienne. — 17° *Grande Sonate pour le piano*, op. 16; *ibid.* — 18° *Variations sur un thème russe avec violoncelle obligé*, op. 17; *ibid.* — 19° *Grand Quatuor pour piano, violon, alto et basse*, op. 18; *ibid.* — 20° *Polonaises à quatre mains pour le piano*, op. 19; *ibid.* — 21° *Grande Sonate avec violon obligé*, op. 20, *ibid.*; 1863. — 22° *Grand Concerto pour piano avec orchestre*, op. 32. — 23° *Symphonie à grand orchestre*, op. 35. — 24° *Grand Trio pour piano, clarinette et violoncelle*, op. 36. — 25° *Sérénade pour deux ténors et deux basses, avec clarinette, alto et violoncelle*, op. 37. — 27° *Grand Concerto pour piano*, op. 40. Ceux de ses ouvrages qui sont restés en manuscrit sont : 1° *Les Bohémiens*, opéra. — 2° *La Marchande de modes*; *idem.* — 3° *La Sorcière*, *id.* — 4° *Baudouin, comte de Flandres*, *idem.* — 5° *La Reine des fées noires*, *idem.* — 6° Six concertos pour piano. — 7° Trois symphonies à grand orchestre. — 8° Deux sérénades. — 9° Un sextuor. — 10° Un quintetto. — 11° Un quatuor. — 12° Concertos pour deux pianos, œuvre 45.

**EBERLE (JEAN-JOSEPH)**, virtuose sur la viole d'amour et compositeur, naquit en Bohême, vers 1735. Il eut pour maître de musique Ganswind, artiste dont le talent sur la viole d'amour était célèbre à cette époque. Eberle cultiva aussi la poésie avec succès. Il mourut à Prague, au mois d'août 1772. On ne connaît des compositions de cet artiste qu'un recueil d'odes et de chansons allemandes pour voix seule, avec accompagnement de piano, publié à Leipzig, en 1765, chez Breitkopf.

**EBERLE (JEAN-ULRIC)**, excellent luthier de la Bohême, demeurait à Prague en 1749, ainsi que le prouve une viole d'amour que Diabacz vit en 1800, et qui porte intérieurement ces mots : *Joannes Ulricus Eberle me reparavit Pragæ anno 1749*. Les violons de cet artiste ne le cèdent pas aux meilleurs instruments de Crémone; ils ont ordinairement pour inscription : *Joannes Ulricus me fecit Pragæ*, sans date.

**EBERLIN (DANIEL)**, excellent musicien, naquit à Nuremberg, vers 1630. Doué de rares facultés et de vastes connaissances, mais d'un caractère inconstant, il changea souvent de profession, et sa vie fut celle d'un aventurier. Dans sa jeunesse, il était capitaine dans les troupes du Pape qui combattaient les Turcs en Morée. De retour dans sa patrie, il y fut nommé bibliothécaire; mais il ne garda pas longtemps ce poste. En 1673, il obtint la place de maître de chapelle

à Cassel, et la quitta ensuite pour aller à Eise-nach occuper successivement celle de gouverneur des pages, de maître de chapelle, de secrétaire intime du Prince, d'inspecteur des monnaies et de régent du Weterwald. De là il se rendit à Hambourg, où il exerça pendant quelque temps la profession de banquier, jusqu'à ce qu'il retourna à Cassel, en 1678, où il mourut en 1685, avec le grade de capitaine de la milice. Il fut le beau-père de Telemann, qui le cite comme un savant compositeur et un fort bon violoniste. Il a publié des Trios de violon sous ce titre : *Trium variantium fidium concordia, hoc est Moduli musici, quos sonatas vocant, ternis partibus conflati*; Nuremberg, 1675, in-fol. Eberlin a calculé qu'il y a deux mille manières de désaccorder le violon.

**EBERLIN (JEAN)**, célèbre organiste et compositeur, naquit à Jettenbach, en Souabe, dans la première partie du dix-huitième siècle, et vraisemblablement dans les premières années. La date de 1757 indiquée par Lipowsky, dans son dictionnaire des musiciens bavares, et par Silwein, dans son lexique des artistes Salzbourgeois (Salzbourg, 1821, in-8°, p. 36), date que j'ai reproduite dans la première édition de cette *Biographie universelle des musiciens*, est erronée, car il existe dans la bibliothèque impériale de Vienne des ouvrages d'Eberlin écrits en 1730 et 1731. Il est bien extraordinaire que ce qui concerne la vie d'un si grand musicien soit entièrement ignoré. Walther et Mattheson, ses contemporains, ne le mentionnent pas; Gerber nous apprend, dans son premier lexique, qu'il naquit à Jettenbach et qu'il était *porte-plat* et maître de chapelle de l'archevêque de Salzbourg, vers 1757 : il n'ajoute rien à ces renseignements dans le second lexique. Suivant le Dictionnaire universel de musique de Schilling, Eberlin serait né en 1716, et serait mort en 1776; s'il en est ainsi, ce compositeur n'était âgé que de quatorze ans quand il écrivit ses premières compositions qui ont été conservées. Au surplus, l'auteur de l'article en quelques lignes qui se trouve dans l'ouvrage de Schilling n'indique pas les sources où il a puisé ces dates. Eberlin prend simplement le titre d'organiste de la cour de l'archevêque de Salzbourg au titre de son recueil de *IX Toccate e fughe per l'organo*, publié à Augsbourg, en 1747, in-fol. obl. (voy. *Verzeichniss musical. Bücher*, etc. de J.-G.-J. Breitkopf, Leipzig, 1761, p. 71.) Parmi les compositions de ce maître, on remarque une suite de drames latins écrits pour être représentés par les étudiants du couvent de bénédictins à Salzbourg. On n'a pas retrouvé les partitions de ces ouvrages; mais on en connaît

les titres par les livrets, ainsi que les dates des représentations. En voici la liste : 1° *Ophelim Fausto Polilissæ connubio recreata*, etc. ; à l'occasion de l'installation du nouveau prince archevêque, 1<sup>er</sup> décembre 1745. — 2° *Numitor Albæ regnator a nepotibus contra Amulii tyrannidem defensus, et avito solio restitutus*; exécuté le 5 septembre 1746. — 3° *Componimento Sagro a 4 voci da cantare in corte nel giorno dell' Elezione del Arcivescovo Giacobbe Ernesto de' conti di Lichtenstein*; 1747. Une autre exécution de cet ouvrage fut faite en 1754, pour la fête du jour de naissance de l'archevêque Sigismond Christophe, comte de Schrattenbach — 4° *Octavus Augustus in Perduelles militis, sui victor gloriosus*; représenté par les étudiants, en 1747. — 5° *Jugurtha a Mario triumphatus*; idem, le 6 septembre 1748. — 6° *Catilina ambitionis victima*; idem, le 3 septembre 1749. — 7° *Richardus impius, Angliæ rex, ab Henrico Richmondæ comite vita simul, et regno excitus*; idem, 4 septembre 1750. — 8° *Randrusia Justitæ Urbis insignis eximia virtute pii Herois Nicolai Edbonæ liberata* (ce titre renferme un chronogramme); idem, 3 septembre 1751. — 9° *Lucas Notaras cum filiis perfidi Mahometi victima*; idem, 3 septembre 1753. — 10° *Abdalastus Maurorum in Hispania rex*; idem, 2 et 4 septembre 1754. — 11° *Demetrius Moscoviæ solio restitutus*; idem, 3 et 5 septembre 1755. — 12° *La Passion de N. S. Jésus-Christ* (en allemand), d'après Métastase; dans l'année 1755. — 13° *Augustinus Tzucamidonus fidei in Christum et principem victima*; idem, 1<sup>er</sup> et 3 septembre 1756. — 14° *Crispus, Constantini Magni filius*; idem, 31 août et 2 septembre 1757. — 15° *Sethos, Ægypti rex*; idem, 30 août et 1<sup>er</sup> septembre 1758. — 16° *Ozama, in Indiis rex*; le 29 et le 31 août. — 17° *Sedectas, roi de Judée*, etc.; représenté en 1755. — 18° *Le Crucifiement de Jésus* (pour l'Église). — 19° *La Résurrection de Jésus* (idem, en allemand). — 20° *Nachmelkirgus, Chersonesi Tauricæ rex, cum filiis proditus*. Ces trois derniers ouvrages ne portent point de date. La bibliothèque impériale de Vienne possède en manuscrit : 1° *Introuitus pro Missa votiva B. M. V. in adventu (Rorale cæli)*, à 5 voix et orgue; 1769. — 2° *Offertorium pro tempore adventus (Cantate in Sion)*, à 4 voix et orgue; 1770. — 3° *Improperia, seu Responsoria ad adorationem S. Crucis in die Parasceves cantari solita*, à 4 voix et orgue; 1771. — 4° *Sequentia pro festo Pentecostes (Veni, Sancte Spiritus)*, pour 2 chœurs et orgue; 1731. — 5° *Quatuor Respon-*

*soria pro festo SS. Corporis Christi*, à 4 voix et orgue; 1773. — 6° *Sequentia in festum S. Benedicti (Læta quies magni ducis)*, pour deux chœurs et orgue; 1730. — 7° *IX Responsoria pro feria V. in Cena Domini, in I, II et III nocturno*, à 4 voix et orgue. — 8° *IX Responsoria pro feria VI (Parasceve), in I, II et III noct.*, à 4 voix et orgue. — 9° *IX Responsoria in Sabbato sancto, in I, II et III noct.*, à 4 voix et orgue. — 10° *Graduale (Christus factus est)*, à 4 voix et orgue. — 11° *Offertorium (Dextera Domini)*, à 4 voix et orgue. — 12° *Domine, ad adiuvandum me festina*, à 5 voix. — 13° *Sabbato in quadragesima ad completorium* (Hymnes et motets à 4 et 5 voix avec orgue). — 14° *Sabbato sancto ad completorium (Nunc dimittis servum tuum)*, à 4 voix et orgue. — 15° *Hymnus (Vexilla regis prodeunt)*, à 4 voix. — 16° *Pro Dominica II Adventus (Deus, tu convertens)*, à 4 voix avec instruments. — 17° *Pro Dominica Quinquagesima (Benedictus es, Domine)*, idem. — 18° *Pro Dominica III Adventus (Benedixisti, Domine)*, idem. — 19° *Pro Dominica XI post Pentec. (Exaltabo te, Domine)*, idem. La Société des amis de la musique de l'empire d'Autriche possède : — 20° *Messe* à 4 voix, 2 violons, alto, basse, 2 trompettes et orgue; partition manuscrite (en ut). — 21° *Cum Sancto Spiritu* (en ut), fugue pour 2 chœurs et 2 orchestres, chacun de 4 voix, 2 violons, alto, basse pour l'orgue, 2 trompettes et timbales. — 22° Dans la collection d'Aloys Fuchs, à Vienne, se trouvait le manuscrit original de Litanies (en re) à 4 voix et instruments, du même maître. La bibliothèque royale de Berlin possède du même : — 23° *Offertoire (Misericordias)* à 4 voix et orchestre. — 24° *Miserere*, idem. Un catalogue manuscrit d'œuvres de divers maîtres, qui s'est trouvé dans les papiers de Mozart et qui a appartenu à Tobie Haslinger, de Vienne, indique sous le nom d'Eberlin : — 25° *Messe canonique* à 4 voix et orgue, n° 1. — 26° *Idem*, n° 2. — 27° *Idem*, n° 3. — 28° *Hymne (Pater noster)*; à 4 voix. — 29° *Antienne (Tenebræ factæ sunt)*, à 4 voix et orgue. — 30° *Graduel* pour le dimanche des Rameaux (*Tenisti*), à 4 voix sans orgue. — 31° *Offertoire (Improperia)*, idem. — 32° *Communion (Pater, si potes)*, idem. — 33° Les motets : (*in nomine Domini, Christus factus est*, et *Domine Jesu*, idem. — 34° *Fugue (Kyrie)*, idem. — 35° *Fugue (cum Sancto Spiritu)*, idem. — 36° *Fugue (cum Sancto Spiritu)*, n° 2, idem. — 37° *Miserere* sur le plain-chant, à 4 voix et instruments. Enfin les frères Schott, de Mayence, ont publié dans

la 5<sup>me</sup> livraison de leur collection de musique religieuse avec orchestre : — 38° Motet (*qui confidit in Domino*), à 3 voix et instruments. — 39° idem (*Sicut Mater consolatur*), idem. — 40° idem (*Jerusalem quæ edificatur*), idem. Clementi a inséré les neuf toccates et fugues pour l'orgue d'Eberlin dans sa collection de musique d'orgue et de clavecin; Nægeli en a donné une autre édition à Zurich, et elles ont été aussi reproduites avec des préludes du même pour orgue dans le deuxième volume du *Museum für Orgelspieler*, Prague (sans date), in-4° obl. Le style de ces morceaux est à la fois noble, grandiose et riche en effets et modulations imprévues.

**EBERS** (CHARLES-FRÉDÉRIC), compositeur de la chambre du prince de Meklembourg-Schwerin, naquit à Cassel, dans la Hesse, le 25 mars 1770. Son père, qui était professeur de langue anglaise, et non inspecteur des mines, comme il a été dit dans la première édition de cette biographie, d'après Gerber, le conduisit à Berlin dans sa jeunesse, et le fit entrer dans l'artillerie; mais, passionné pour la musique, Ebers abandonna l'étude des mathématiques pour se vouer à cet art. Il s'engagea d'abord comme maître de musique dans une troupe de comédiens ambulants, et en remplit les fonctions pendant plusieurs années, étudiant son art dans les partitions des grands maîtres, dont il faisait exécuter les ouvrages. Enfin, en 1797, il prit possession de la place mentionnée ci-dessus; il se maria à Schwerin, puis divorça, perdit son emploi, et reprit sa vie nomade avec les compagnies de comédiens. Tour à tour directeur de musique aux théâtres de Pesth et de Bude, il se brouilla avec les directions de ces théâtres, quitta ses places, et s'attacha en 1814 au service de Joseph, qu'il seconda pour la direction de l'orchestre de sa troupe d'opéra. Après que cette société eut été dissoute, Ebers se rendit à Magdebourg pour y remplir des fonctions semblables; mais les mauvaises affaires de la direction ayant fait fermer le théâtre, il alla à Leipsick, où il eut une existence misérable. En 1822 il s'éloigna de cette ville pour aller à Berlin, où sa position ne fut pas meilleure et où il mourut, le 7 septembre 1836. Depuis 1796 il a écrit les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Bella et Fernando*, opéra, 1796. — 2° *L'Hermite de Formentera*, idem. — 3° *Die Blumeninsel* (l'île Fleurie), idem, gravé en partition pour le piano; Brunswick, 1797. — 4° *Der Liebescompass* (la Boussole de l'Amour); idem. — 5° XII Chansons avec accompagnement de piano; Hambourg, 1796. — 6° Deux trios pour piano et flûte, op. 4; Berlin,

Hummel. — 7° Six rondeaux pour le piano, op. 5; Brunswick, 1796. — 8° *Douze petites pièces à quatre mains*, op. 6; Ibid., 1796. — 9° Six thèmes variés pour le piano. — 10° Variations sur la chanson populaire : *Hell dir in Siegerkranz* pour le piano; ibid. — 11° Trois sonates pour le piano; Neu-Strelitz, 1798. — 12° Douze chansons allemandes avec accompagnement de piano; Berlin, 1799. — 13° Symphonie à grand orchestre, liv. 1; ibid., 1799. — 14° Douze écossaises et douze walses pour le piano; Leipsick. — 15° Six marches pour deux clarinettes, deux hautbois, deux cors et deux bassons, op. 18; ibid. — 16° Douze écossaises, six walses, etc., pour le piano, op. 19; ibid. — 17° Douze écossaises et douze walses à grand orchestre, op. 17; Leipsick. — 18° Douze petites pièces pour deux cors de basset, deux cors et deux bassons; Amsterdam, Hummel. — 19° Variations pour le violon sur l'air de *la pipe de tabac*; ibid. — 20° Neuf variations pour le piano avec deux clarinettes, deux cors, et deux bassons obligés; Offenbach, André. — 21° Ouverture pour piano; Leipsick. — 22° Des solos, des duos et des airs variés pour la flûte. — 23° Trois grandes sonates pour le piano, avec flûte, op. 30. — 24° Idem, op. 31. — 25° Une très-grande quantité de danses, de polonaises, et de walses pour le piano.

**EBERS** (JEAN), libraire à Londres et ancien directeur de l'Opéra-Italien de cette ville, est né en Angleterre, de parents allemands, vers 1785. L'Opéra-Italien (*King's Theatre*) ayant été fermé en 1820, par suite du dérangement des affaires de l'entrepreneur, M. Ebers fut engagé à en prendre la direction par quelques lords avec qui il était en relation, quoiqu'il n'entendit rien à la musique. Il se laissa séduire par les promesses de protection qui lui furent données, et il se chargea de cette lourde entreprise en 1821. Il confia la direction de la musique à M. Ayrton, et pendant sept années ce fut lui qui administra la partie matérielle et contentieuse, à ses risques et périls. Garcia, M<sup>me</sup> Camporesi, M<sup>me</sup> Pasta, Rossini, Galli, furent appelés à Londres par lui, et les dépenses furent si considérables, pour donner de l'éclat à son entreprise, qu'après la septième année, sa fortune fut complètement anéantie. Il a publié une histoire de l'Opéra-Italien pendant sa direction, sous ce titre : *Seven years of the King's Theatre* (Sept années du Théâtre royal), Londres, Harrison-Ainsworth, 1828, 1 vol. in-8° de trois cent quatre-vingt-quinze pages, orné des portraits de Mesdames Pasta, Camporesi, Ronzi de Begnis, Caradori-Allan, et Brambilla. Cet ouvrage, imprimé avec

luxe, renferme des notices intéressantes sur l'opéra italien de Londres.

**EBERS** (JEAN-JACQUES-HENRI), né à Breslau, dans les premières années du dix-neuvième siècle, fut un des fondateurs de la société de chant d'église de cette ville. Il s'est fait connaître par une brochure intitulée : *Spohr und Halévy und die neueste Kirchen und Opernmusik* (Spohr et Halévy, ou la nouvelle musique d'église et d'opéra). Breslau, Jos. Max et Cie, 1837, petit in-8° de XII et quatre-vingt-six pages. L'auteur de cet écrit analyse la *Passion de Spohr* et la *Juive* d'Halévy; il tire de ses observations des conclusions qui ne sont pas favorables à la musique moderne.

**EBERT** (JEAN), compositeur et ténor à la cour d'Eisenach, naquit à Naundorff, dans la Misnie, le 27 septembre 1693, fut élevé à l'école de la Croix à Dresde, où il resta douze ans, finit ses études en 1718, à l'université de Leipzig, passa en 1720 à Weissenfels en qualité de chantre, et se fixa enfin, en 1726, à Eisenach. Il n'a fait imprimer de sa composition que *Six sonates pour la flûte avec clavecin*, 1729.

**EBERWEIN** (TRAUGOTT-MAXIMILIEN), naquit le 27 octobre 1775, à Weimar, où son père était musicien de la ville. Ses progrès dans l'étude de la musique furent si rapides, qu'à l'âge de sept ans il était déjà employé comme violoniste dans la chapelle du prince. Son père, qui fut son instituteur, lui enseigna à jouer de tous les instruments alors en usage. Eberwein fit aussi, fort jeune, quelques essais de composition dans des airs de danse et de ballet. En 1791, il obtint de son père la permission d'aller à Francfort pour étudier la théorie de la musique sous la direction de Kunze, et quelque temps après Schick, de Mayence, lui donna des leçons de violon. S'étant fait entendre avec succès à Hambourg, en 1796, il fut engagé par le prince de Schwartzbourg-Rudolstadt comme musicien de sa chapelle. Quelques désagréments qu'il avait essuyés à Weimar, par la jalousie des autres artistes, le déterminèrent à accepter cette place en 1797. Ayant obtenu un congé du prince en 1803, Eberwein commença son premier voyage, et, prenant sa route par la Franconie, la Bavière et le Tyrol, il se rendit en Italie. A Rome il écrivit ses premiers quatuors de violon. Arrivé à Naples, il recommença ses études d'harmonie, sous la direction de Fenaroli. De retour à Rudolstadt dans l'automne de 1804, il reprit ses fonctions à la cour. En 1809 on le chargea de la direction de la chapelle de cette ville; mais il n'eut sa nomination définitive de musicien de la chambre qu'en 1810, et celle de maître de chapelle du

prince ne lui fut accordée qu'au mois de septembre 1817. Dans l'intervalle, il avait fait quelques petits voyages en Allemagne, particulièrement à Berlin, où il se lia avec Himmel et Zelter. En 1817 il retourna à Vienne, où il avait connu précédemment Beethoven et Salieri; de là il alla en Hongrie, en Bohême, etc.; et enfin il retourna à Rudolstadt, où il passa le reste de sa vie. Il est mort en cette ville, le 2 décembre 1831.

Eberwein était plein d'enthousiasme pour son art, et l'activité de son esprit le portait incessamment à faire des efforts pour en développer les progrès et pour améliorer la condition des artistes. C'est ainsi qu'on le vit prendre une part considérable dans l'institution des fêtes musicales de l'Allemagne, et qu'il fonda à Rudolstadt une caisse pour les veuves et les orphelins des membres de la chapelle. Ses vues étaient élevées, philosophiques; il s'occupait de plusieurs sciences; de politique, de médecine, et la bienveillance de son caractère lui faisait rechercher avec avidité tout ce qui pouvait contribuer à l'amélioration de l'humanité.

Comme compositeur, il s'est fait plus remarquer par sa fécondité que par l'originalité de ses productions. La liste de ses ouvrages est fort étendue. On y remarque : 1° Cantate de la Pentecôte (1821). — 2° Hymne pour la Trinité, op. 81 (1823). — 3° *Te Deum* en ut majeur, op. 86 (1824). — 4° *idem*, en ré majeur. — 5° Messe solennelle en la bémol majeur, op. 87. Cet ouvrage était considéré par Eberwein comme une de ses meilleures productions. — 6° Cantate pour la fête de la moisson, op. 89. — 7° Cantate pour la fête de la réformation, op. 90. — 8° Les psaumes 1<sup>er</sup>, 67<sup>e</sup>, 9<sup>e</sup> et 100<sup>e</sup>, sur le texte allemand de Wette. — 9° *Pedro et Elvira*, opéra (en 1805). — 10° *Claudine de Villabella*, *idem* (1815). — 11° *La Fête annuelle de Plaudersweiler*, *id.* (1818). — 12° *Jérusalem délivrée*, *id.* (1819). — 13° *Ferdusi*, *id.* (1821). — 14° *Le Réseau d'or*, *id.* (1827). — 15° *Le Tournoi* (Schlachtturnier); vaudeville (*Singspiele*), 1809. — 16° *La Prêtresse*, *id.*, op. 95 (1826). — 17° *La Lune*, *idem*. — 18° *Le Nid de Cigognes*, *id.* (1827). — 19° *Le Chêne creux*, *id.* (1829). — 20° Grande ouverture caractéristique de *Macbeth*, op. 105 (1828). — 21° Une très-grande quantité d'entr'actes pour des drames, comédies ou tragédies. — 22° Symphonie concertante pour hautbois, cor et basson, op. 47; Leipzig, Breitkopf et Härtel. — 23° Trois Quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 1; *ibid.* — 24° *Variations en sol*, pour la flûte, op. 2; *ibid.* — 25° 1<sup>er</sup> Concerto pour la flûte, op. 54; *ibid.* — 26° Quatuors

pour la flûte, œuvres 71, 74 et 79; Leipsick, Hofmeister. — 27° Concerto pour la clarinette, op. 56; Leipsick, Breitkopf et Härtel. — 28° Concertino idem, op. 61; Bonn, Simrock. — 29° Airs variés, polonaises et fantaisies pour le même instrument, op. 63, 64, 65; Leipsick, Mayence et Bonn. — 30° Canons et chants à plusieurs voix (plusieurs recueils); Leipsick, Breitkopf et Härtel. — 31° Chansons à voix seule, avec accompagnement de piano, op. 13, 18, 23, 91, 94.

Eberwein a eu deux fils; le plus jeune (Louis Eberwein) est musicien de la cour à Rudolstadt.

**EBERWEIN (CHARLES)**, deuxième frère de Traugott Maximilien, a été directeur de musique à Weimar, où il est né, en 1784. Comme son frère, il apprit la musique sous la direction de son père, et il fit ses études littéraires et scientifiques au gymnase de sa ville natale. Plus tard il reçut des leçons d'harmonie et de composition de son frère aîné. La nature lui avait donné plus d'originalité dans les idées que celui-ci n'en avait reçu; Charles Eberwein développa ces dons heureux par les méditations de son esprit sérieux. Toutefois, malgré cette qualité naturelle d'invention qu'on remarquait en lui dans ses premiers ouvrages, son admiration pour les œuvres de Mozart lui a fait imiter le style de ce grand maître dans quelques-unes de ses productions. On connaît de Charles Eberwein : 1° *Die Herrschas* (l'Inspection de l'armée), opéra. — 2° *Graf von Gleichen* (Le comte de Gleichen), idem. — 3° *Léonore de Holtes*, idem. — 4° *Le Fils du riche, ou le Mantéau rouge*, idem, représenté à Weimar, en 1845. — 5° *Le marchand d'Orviétan*, idem. — 6° Ouverture et musique mélodramatique pour le *Faust* de Goethe. Ces ouvrages ont été joués avec succès à Weimar. — 7° Des entr'actes pour plusieurs drames, et l'ouverture pour le monodrame de Goethe, *Proserpine*. — 8° Cantique du dimanche à 4 voix, avec accompagnement d'instruments à vent et d'orgue, sur des paroles de Niemeyer. — 9° *L'adoration*, cantate de Kehler, pour 4 voix, solos, chœur et orchestre, Bonn, Simrock. — 10° Cantate pour le Jubilé de cinquante ans des prince et princesse de Weimar et d'Eisenach, à 4 voix et orchestre; Weimar, Wentzel. — 11° *Le Jour de mort du Sauveur*, cantate à 4 voix, avec accompagnement d'instruments à vent et orgue, op. 17; Leipsick, Hofmeister. — 12° *Élévation vers Dieu*, à 4 voix et orgue, op. 20; ibid. — 13° *Le Jeune Homme à Nain*, oratorio, exécuté à Erfurt, en 1835. — 14° Concert d'amateurs pour violon et orchestre, op. 15; ibid. — 15° Quatuor

brillant pour violon, op. 4; Leipsick, Breitkopf et Härtel. — 16° Trois œuvres de duos pour deux violons; Leipsick, Breitkopf, Hofmeister. — 17° Concerto pour la flûte (en mi bémol), ibid. — Quelques recueils de chants pour une et plusieurs voix; Leipsick, Hambourg et Berlin.

M<sup>me</sup> Eberwein, cantatrice qui a eu longtemps de la réputation au théâtre pour les premiers rôles, tels que ceux de Donna Anna dans *Don Juan*, et de Léonore dans *Fidello*, fut attachée à l'Opéra de Weimar jusqu'en 1837.

**EBERWEIN (MAXIMILIEN-CHARLES)**, de la famille des précédents, est né à Weimar. Il s'est fait connaître comme pianiste, dès 1831, à Weimar, puis à Leipsick, Dresde, Berlin et Paris. On a de lui quelques compositions légères pour son instrument.

**EBHARDT (GOTTHILF-FRÉDÉRIC)**, organiste et maître d'école à Greitz, est né à Hohenstein, en 1771, dans la principauté de Schembourg. Son premier instituteur pour le chant, l'orgue et la composition, fut un musicien habile nommé *Tag*; mais il se perfectionna dans la suite par la lecture des ouvrages de Kirnberger, de Wolf et de Marpur. Il était âgé de vingt-deux ans lorsqu'il fut appelé à Greitz, pour y remplir les places dont il a été parlé ci-dessus. Il a beaucoup écrit; mais on n'a imprimé de ses compositions qu'une suite de Préludes pour l'orgue; Leipsick, Breitkopf. Ses autres ouvrages sont : 1° *Trois Choraux variés pour l'orgue*. — 2° *Cantate funèbre avec orchestre*. — 3° *Messe à 4 voix*. — 4° *Chant funèbre à 2 voix sur la mort du prince Henri XI de Schembourg*. — 5° *Deux Cantates*. — 6° *Musique pour la fête de l'Ascension*. — 7° *Cantates de louanges et d'actions de grâces à 4 et 8 voix*. — 8° *Motet à 4 voix avec accompagnement d'instruments à vent*. — 9° *Concerto d'orgue pour un jeu de flûte*, et plusieurs suites de préludes. Vers 1807, Ebhardt a été nommé organiste de ville et de cour à Schleitz, petite ville de la principauté de Reuss-Schlitz. Son ouvrage le plus considérable est un traité général de musique en forme de dialogue entre un maître et un élève, qui a été publié sous ce titre : *Schule der Tonsetzkunst in systematischen Form mit deutlichen Definitionen, und den Hauptartikeln beigefügten catechetischen Unterredungen zwischen Lehrer und Schüler*; Leipsick, Cnobloch, 1824, in-8°, avec 60 planches. Il a aussi publié un traité de théorie transcendante de la musique sous ce titre : *Die höhern Lerhzwelge der Tonkunst* (les hautes branches de la science de la musique); Leipsick, 1830, in-8°, avec un livre d'exemples notés, in-fol.

obi. Cet ouvrage est la suite du précédent. On connaît enfin de lui : *Gründlicher Anleitung zur Erfindung harmonisch-melodischer Choralweisen spiele* (Introduction fondamentale à l'art d'improviser des versets harmonieux et mélodieux pour les choral, etc.) ; Neustadt-sur-l'Oder, Wayner, 1828, in-8°. Il a fait insérer dans le n° 16 (année 1833) de la *Gazette générale de musique* de Leipsick une réponse à des questions proposées dans le n° 46 (ann. 1832) du même journal, sur l'emploi des accords de sixte et de seconde dans l'harmonie.

Ebhardt a un fils qui s'est fait connaître par des danses pour le piano lesquelles ont paru à Leipsick.

**EBIO** (MATTHEU), chantre et maître d'école à Husum, dans le duché de Holstein, naquit dans le même endroit, en 1591. Après avoir terminé ses études à l'université de Jéna, il obtint la place dont il vient d'être parlé. Il est mort à Husum, à l'âge de quatre-vingt-six ans, le 20 décembre 1676. Ce musicien est auteur d'un livre élémentaire intitulé : *Isagoge musica, das ist : Kurzer, jedoch gründlicher Unterricht, wie ein Knabe in kurzer Zeit, mit geringer Mühe musicam lernen könne* (Instruction courte, mais complète, avec laquelle un jeune élève peut apprendre la musique sans peine et en peu de temps, etc.) ; Hambourg, 1651, 8 feuilles in-8°. Ebio se montre dans cet ouvrage grand partisan de la méthode de l'hexacorde, attribuée à Gui d'Arezzo, et antagoniste de la réforme de l'échelle musicale. On a aussi de lui une collection de motets sous ce titre : *Prodomus cantionum ecclesiasticarum, mit 2 Stimmen concertweise und dem Basso continuo* ; Hambourg, 1651, in-4°.

**EBNER** (WOLFGANG), organiste de l'empereur Ferdinand III, vers 1655, était né à Augsbourg. Il écrivit une instruction latine sur la basse continue, qui ne fut point imprimée, et que Jean André Herbst a traduite en allemand. La traduction est restée aussi en manuscrit. ( *Voy. Herbst, Arte pratica et poetica*, p. 43. )

**ECCARD** (JEAN), né à Mulhausen en Thuringe, vers 1545, eut pour maître de composition le fameux Roland de Lassus. En 1583 il fut nommé vice-maître de chapelle de Georges-Frédéric, margrave de Brandebourg et duc de Prusse, à Königsberg, et fut adjoint à Théodore Riccius, maître de chapelle titulaire, auquel il succéda en 1599. En 1608 il suivit la cour à Berlin. Son portrait a été gravé avec une inscription à sa louange, en six vers latins de Georges Frolich, professeur de musique. Il s'est fait connaître par la publication des ouvrages suivants : 1° *XX*

*Cantiones sacre Helmodi quinque et plur. vocum* ; Mulhausen, 1574. — 2° *Neuwe teutsche Lieder mit 4 und 5 Stimmen gantz lieblich zu singen, und auff allerley musikalischen Instrumenten zu gebrauchen* (Nouvelles Chansons allemandes à 4 et 5 voix, etc.) ; Mulhausen, 1578, in-4°. — 3° *Crepundia sacra Helmodi*, Mulhausen, 1596, in-4°. La deuxième édition de cette collection a paru à Erfurt, en 1608, in-8°. — 4° *Zwey-Theile 5 Stimmige geistliche Lieder auf den Choral gerichtet* (Deux livres de chants religieux à 5 voix sur des choral, etc.) ; Königsberg, 1597, 5 volumes in-4°. Ou chante encore à Mulhausen les cantiques d'Eccard, au commencement et à la fin du service.

**ECCLES** (SALOMON), violoniste et compositeur anglais, vécut vers la fin du dix-septième siècle. Il était estimé pour son talent ; mais séduit par la doctrine des quakers, il entra dans cette secte, brûla tous ses instruments, et publia, en 1697, un *Dialogue sur la vanité de la musique*, devenu d'une rareté excessive. Il est auteur de principes de l'art de jouer du violon, qui ont été insérés dans l'ouvrage intitulé : *The division violin*, imprimé à Londres, en 1693. Eccles se mit à faire publiquement des prédications, et se fit enfermer plusieurs fois. Il s'enfuit, dit-on, en Irlande, d'où il paraît qu'il fut déporté dans la Nouvelle-Angleterre. Il finit par se faire athée. On ignore l'époque de sa mort.

**ECCLES** (JEAN), fils de Salomon, naquit à Londres. Son père lui enseigna la musique. Eccles a composé plusieurs airs détachés, qui ont été insérés dans les collections de son temps, des airs de danse et des entr'actes pour plusieurs tragédies ou drames. Parmi ses compositions, on cite particulièrement *Rinaldo e Armida*, et *le Jugement de Paris*. Ce fut aussi lui qui le premier mit en musique l'Ode de Congrève pour le jour de Sainte-Cécile. Outre les airs d'Eccles publiés dans diverses collections, et notamment dans celle qui a pour titre : *The pills to purge melancholy* (Pilules pour chasser la mélancolie), on a aussi imprimé à Londres : *New Musick for opening of the theatre*, etc., etc. (Nouvelle musique pour l'ouverture du théâtre). Vers 1698, Eccles fut nommé maître de l'orchestre de la reine, place devenue vacante par la mort de *Staggins*. Il passa la dernière partie de sa vie à *Kington*, dans *Surry*.

**ECCLES** (HENRY), frère du précédent, fut un violoniste d'une force peu ordinaire pour son temps. Mécontent de ce que son talent n'était pas récompensé dans sa patrie, comme il devait l'être, il se rendit à Paris, et y fut admis dans la musique du roi. Eccles a composé douze solos

pour le violon, qui ont été publiés à Paris, en 1720. Cet ouvrage a paru en deux livres. Eccles imite dans sa composition le style de Corelli.

**ÉCHION**, musicien grec, qui vivait à Rome du temps de Juvénal, était un fameux joueur de cithare. Il paraît qu'il partageait avec les joueurs de flûte Glaphire et Ambrosius les faveurs de beaucoup de dames romaines, car Juvénal en parle en ces vers :

Accipio uxorem, de qua citharedus Echion,  
Aut Glaphyrus stat pater, Ambrosiusque choraulus.  
(Sat. VI, v. 78.)

« Tu le maries; les pères de tes enfants seront ou le citharède Echion, ou les joueurs de flûte Glaphyre et Ambrosius. »

Laborde a fait sur ces vers une singulière méprise : il a cru que *choraulus* signifie *employés dans les chœurs*, tandis que le sens est *joueurs de flûte*.

**ECK** (JEAN-FRÉDÉRIC), né à Mannheim, en 1766, passe pour avoir été un des violonistes les plus distingués de l'Allemagne. Son père, né en Bohême, et qui était premier cor au service de l'électeur Palatin, mit le jeune Eck sous la direction de Chrétien Danner, pour apprendre à jouer du violon. Il acquit sous cet habile maître un beau son, une intonation juste et beaucoup de légèreté. En 1778 il suivit l'orchestre de la cour à Munich; le maître de chapelle Winter lui donna des leçons de composition. Nommé directeur des concerts de la cour, en 1788, il ne tarda pas à prendre aussi la direction du théâtre national. En 1801 il se maria pour la seconde fois, demanda sa retraite, et l'obtint. Ce fut vers cette époque qu'il fit un voyage en France et qu'il visita Paris. Il a publié six concertos de violon qui ont été gravés à Offenbach et à Paris, et une symphonie concertante pour deux violons, publiée à Leipsick, chez Breitkopf.

**ECK** (FRANÇOIS), frère du précédent, et comme lui violoniste fort habile, naquit à Mannheim, en 1774, et reçut des leçons de son frère. Admis dans la chapelle de l'électeur de Bavière, il paraissait devoir finir ses jours à Munich; mais une aventure galante qu'il eut avec une dame de haute naissance, et qui eut de l'éclat, l'obligea à quitter cette ville, en 1801. Sa situation était d'autant plus fâcheuse en cette circonstance, qu'un vol venait de le priver de tout ce qu'il possédait. Il se rendit d'abord à Riga, puis à Pétersbourg, où il se livra à un travail constant et bien dirigé pour augmenter son talent. L'empereur Alexandre, l'ayant entendu, fut si satisfait de son jeu, qu'il le nomma directeur et violon solo des concerts de la cour;

mais bientôt Eck tomba dans un bigotisme excessif, et les remords dont il fut tourmenté, au souvenir des erreurs de sa jeunesse, troubleraient sa raison. L'empereur de Russie le renvoya à son frère, sous escorte, et celui-ci le plaça dans une maison de santé à Strasbourg. Il y mourut, en 1804. Je possède en manuscrit un concerto de violon de cet artiste.

**ECKARD** (JEAN-GODEFROI) naquit à Augsbourg, en 1734. Issu de parents pauvres, il ne put se procurer de maître pour apprendre la musique, quoiqu'il se sentit un goût passionné pour cet art. Il se mit donc à étudier seul sur un mauvais clavecin qu'il s'était procuré, et par une persévérance sans bornes et l'étude du *Clavecin tempéré* de Bach, il parvint à un haut degré de force sur le piano. Son ami, Georges-André Stein, célèbre facteur d'orgues, l'engagea à l'accompagner à Paris, en 1758; les succès qu'il y obtint le décidèrent à s'y fixer. Vers le même temps, il se livra à l'étude de la miniature, et il acquit assez d'habileté en ce genre pour assurer son existence. Ayant le désir de perfectionner son talent pour le clavecin, il peignait le jour pour vivre, et étudiait la musique la nuit. C'est par ce moyen qu'il a obtenu la réputation d'un des plus habiles clavecinistes de son temps. Il est mort à Paris, vers la fin du mois d'août 1809, âgé de soixante-quinze ans. On a gravé de lui : 1° 6 sonates pour le piano; Paris, 1765. Elles ont été publiées aussi à Londres et à Leipsick, avec un titre italien. — 2° Deux sonates de clavecin, œuvre 2°. — 3° *Le Menuet d'Ezaudet*, varié pour le clavecin; Paris, chez l'auteur.

**ECKEL** (MATTHIAS), compositeur allemand, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Il a mis en musique un recueil de chansons en diverses langues, qui a paru en plusieurs suites, depuis 1530 jusqu'en 1540, in-8° obl. On trouve ce recueil dans la bibliothèque publique de Zwickau. Il y a des ouvrages de ce musicien dans les recueils très-rares dont voici les titres : 1° *Novum et insigne Opus musicum sex, quinque et quatuor vocum, cujus in Germania hactenus nihil simile unquam est editum, etc. Noribergæ, Hier. Graphæi, 1537, petit in-4° obl.* — 2° *Selectæ Harmoniæ quatuor vocum de Passione Domini; Vultebergæ, apud Georg. Rhauum, 1538.* — 3° *Sacrorum Hymnorum liber primus centum et triginta Hymnos continens, etc.; Vultebergæ, apud Georg. Rhau., 1542, petit in-4° obl.* — 4° *Eclmâ gallica, latina et germanica, et quædam fugæ, tomus duo; ibid., 1545, petit in-4° obl.*

**ECKELT** (JEAN-VALENTIN), né à Wernings-

hausen, près d'Erfurt, vers 1690, fit ses études à l'école de Gotha, et y apprit la musique. Lorsqu'il crut avoir acquis assez de connaissances dans son art, il entreprit de voyager pour se faire connaître. Il ne tarda pas à être nommé organiste à Wernigerode, en Prusse. La manière distinguée dont il remplit ses fonctions lui procura l'avantage d'être appelé en qualité d'organiste à l'église de la Trinité à Sondershausen, place qu'il occupa jusqu'à sa mort, arrivée en 1734. Ce musicien a laissé en manuscrit plusieurs recueils de pièces et de préludes pour l'orgue, une *Passion* à grand orchestre, et une collection de cantiques. Mais c'est surtout comme écrivain didactique qu'il s'est rendu recommandable, par la composition des ouvrages suivants : 1° *Experimenta musicae geometrica*; Erfurt, 1715. — 2° *Instruction pour former une fugue*, 1722. — 3° *Abregé de ce qu'il est nécessaire à un musicien de savoir*, in-4°. — 4° Enfin un ouvrage dont il s'est occupé dans les dernières années de sa vie, et dont il y avait déjà beaucoup de cahiers achevés en 1734, mais qui s'est égaré depuis la mort de l'auteur. C'était plutôt un commentaire mathématico-musico-mystique sur la Bible entière qu'un traité de musique. La bibliothèque musicale d'Eckelt, qui pouvait passer pour complète de son temps, contenait tous les ouvrages de Werkmeister, de Prinz, de Mattheson et d'autres, publiés jusqu'alors. Les notes qu'il avait ajoutées à la plupart de ses livres prouvaient l'étendue de son instruction.

**ECKERSBERG** (JEAN-GUILLAUME), organiste et habile violoniste, naquit à Dresde, le 20 août 1762. Nommé organiste de l'église Sainte-Sophie de cette ville, en 1783, à l'âge de vingt et un ans, il le fut ensuite de l'église de la garnison. Plus tard il fut appelé comme organiste à l'église de Neustadt; il est mort dans ce lieu, le 21 août 1821. Eckersberg s'est fait connaître comme compositeur par la cantate de Schiller intitulée *la Cloche*, qu'il a écrite à grand orchestre, en 1804. On a aussi de lui un air varié pour le piano, Dresde, Hilscher; des polonaises, des danses pour le piano, et des chansons allemandes avec accompagnement.

**ECKERSBERG** (ÉDOUARD), fils du précédent et son élève, est né à Neustadt-Dresde, en 1797. Il a succédé à son père comme organiste. Cet artiste n'a publié jusqu'à ce jour que des danses pour le piano.

**ECKERT** (CHARLES-ANTOINE-FLORIAN), violoniste, pianiste et compositeur, est né à Potsdam, le 7 décembre 1820. Son père, Polonais de naissance, servit sous le prince Poniatowski, dans les guerres de l'empire français, et entra

au service de la Prusse après la bataille de Leipzig. Il était en garnison à Potsdam, résidence du roi de Prusse, lorsque Charles Eckert naquit. Peu de temps après il fut envoyé à Berlin et impliqué dans un procès politique, à la suite duquel il fut placé dans un poste de douaniers, avec le titre de brigadier, à la frontière du royaume. Il fut tué dans une rencontre avec des contrebandiers. Dénuée de toute ressource après la mort de son mari, la mère de Charles Eckert se vit obligée de retourner en Pologne, et d'abandonner, dans sa détresse, son enfant, à peine âgé de deux ans. Touchés de compassion, les anciens camarades du père recueillirent son enfant orphelin, qui vécut ainsi dans une caserne pendant sa première enfance. Il n'avait pas encore accompli sa troisième année quand M<sup>me</sup> de Förster, femme d'un littérateur distingué, et connue par son talent pour la musique, l'adopta, et, remarquant ses heureuses dispositions pour cet art, lui fit donner une éducation toute musicale. Ses premiers maîtres furent Grenlaci et Rechenberg. Plus tard il trouva une protectrice non moins dévouée dans la célèbre cantatrice Henriette Sontag (M<sup>me</sup> de Rossi). Devenu élève de Zelter en 1830, et plus tard de Rungenhagen, il fit de rapides progrès sous ces maîtres, particulièrement dans la science de l'harmonie, et composa des psaumes et d'autres morceaux de musique d'église. Encouragé par le suffrage de Spontini, il s'essaya aussi dans le style dramatique, et donna à l'âge de dix-sept ans *Catherine de Nuremberg*, et en 1840 *le Charlatan*, tous deux au théâtre de Königsstadt. Lorsque Mendelssohn retourna à Berlin, avec le projet de s'y fixer, Eckert devint son élève, et écrivit son oratorio de *Judith*, qui fut exécuté à l'Académie royale de chant, en 1841. Dans l'année suivante il obtint une pension du roi de Prusse pour voyager en Italie, et séjourna à Milan, Venise, Florence, Rome et Naples. De retour dans sa patrie, après deux ans d'absence, il écrivit la partition de son opéra *Guillaume d'Orange*, dont la représentation eut lieu le 12 novembre 1846, avec un brillant succès. Les événements politiques qui agitérent l'Allemagne en 1848 décidèrent Eckert à voyager en Hollande et dans la Belgique. Arrivé à La Haye, il y fit représenter *Guillaume d'Orange*, traduit en français, et l'ouvrage y fut chaleureusement applaudi. A cette occasion le roi lui accorda la décoration de la couronne de Chêne. Eckert donna à la même époque plusieurs concerts en Hollande et en Belgique, puis il se rendit à Paris. L'espoir qu'il avait conçu d'écrire pour les théâtres de cette capitale, et de se créer une renommée, ne se réalisa pas plus pour



lui que pour beaucoup de jeunes artistes. Fatigué d'une vaine attente, et poussé par la nécessité, il se vit contraint d'accepter, en 1851, une place d'accompagnateur au Théâtre-Italien : l'année suivante il y fut chargé de la direction de l'orchestre. En 1853, ayant perdu l'espoir de se faire une réputation de compositeur à Paris, il s'éloigna de cette ville, et se rendit à Vienne, où la place de chef d'orchestre du Théâtre-Italien lui fut confiée. Il a conservé cette position jusqu'en 1860. Mais alors une opposition qui s'était formée contre lui l'a obligé de s'éloigner de la capitale de l'Autriche. Outre les ouvrages de sa composition cités précédemment, on connaît aussi de lui une symphonie à grand orchestre, exécutée à Berlin, en 1836, une ouverture de fête, écrite pour Munich en 1841, un trio pour piano, violon et violoncelle, op. 18; Leipzig, Breitkopf et Härtel, des recueils de *Lieder*, op. 12, 13, 15, et quelques autres compositions légères.

**ECKHARD** (CHARLES-FRÉDÉRIC), chancelier de la régence de Donaueschingen, dans le grand-duché de Bade, s'est fait connaître, vers la fin du siècle dernier, par les ouvrages suivants : 1° *Trois Sonates pour le piano*, op. 1; Offenbach, 1798. — 2° *Variations pour le piano sur l'air : Frest euch des Lebens*, op. 2; *ibid.* — 3° *Mélanges pour le piano et le chant*; *ibid.*, 1801. — 4° *Six Sonates faciles*; Dresde.

**EDEL** (GOMERUS), musicien de la cour de Vienne en 1800, a publié : 1° *Huit Variations sur un thème allemand*; Vienne, 1798. — 2° *Huit Airs allemands pour le clavecin*, op. 5. — 3° *Trois Duos pour deux violons*, op. 6. — 4° *Sérenade pour violon, violoncelle et guitare*, op. 7; Vienne. — 5° *Idem pour violon, alto et guitare*; Hambourg.

**EDELE** (...), violoniste et compositeur, né à Stuttgart, dans les premières années du dix-neuvième siècle, s'est fixé à Zurich, en 1833, et y a été pendant plusieurs années l'âme du monde musical. En 1838 il y a fait représenter *Rübezahl*, opéra de sa composition.

**EDELMANN** (JEAN-FRÉDÉRIC), né à Strasbourg, le 6 mai 1749, fut un pianiste distingué. En 1782 il donna à l'Opéra l'acte du *feu*, dans le ballet des *Éléments*, et *Ariane dans l'île de Naxos*, qui obtinrent du succès. A l'aurore de la révolution, Edelmann en embrassa les principes avec fureur, et après avoir envoyé à l'échafaud un grand nombre de victimes, et notamment le baron de Dietrich, son bienfaiteur, il y périt lui-même, avec son frère, en 1794. Ses compositions, qui sont toutes pour le piano, consistent en *Trois Concertos*, neuf œuvres de sonates avec violon obligé, et des caprices, gra-

vés à Offenbach, Worms, Mannheim et Paris. On connaît aussi de ce musicien des quatuors pour clavecin, op. 15, Amsterdam; et une scène lyrique intitulée *la Bergère des Alpes*, pour soprano et basse, gravée à Paris en partition. Il y a du talent dans tous ces ouvrages, et l'on ne peut douter qu'Edelmann ne se fût fait une brillante réputation si la révolution ne l'eût détourné de sa carrière.

**EDER** (PHILIPPE), pianiste à Vienne, au commencement de ce siècle, a publié pour son instrument les ouvrages suivants : 1° *Variations très-faciles pour le clavecin*, op. 1; Vienne, 1803. — 2° *Idem*, op. 2. — 3° *Sonates très-faciles pour le clavecin avec violon*, op. 3. — 4° *Rondo très-facile pour le clavecin*, op. 4. — 5° *Valses pour le clavecin*, op. 5. — 6° *Allemandes pour le clavecin*, op. 6. Ce musicien disparut du monde musical actif vers 1807. Sa fille, pianiste distinguée, née à Vienne, a reçu des leçons de Charles Czerny, et s'est fait connaître par son talent dès 1829. Après avoir donné pendant plusieurs années des concerts dans les villes principales de l'Allemagne, elle s'est fixée à Cassel, en 1843.

**EDER** (CHARLES-GASPARD), violoncelliste, né en Bavière, en 1751, apprit la composition sous la direction de Lang et de Kœhler, et fut appelé, jeune encore, à la cour de l'électeur de Trèves, où il obtint la place de premier violoncelliste de la musique particulière. Il a parcouru depuis ce temps les principales villes de l'Allemagne, et s'est fait entendre partout avec succès. Il a composé pour le violoncelle vingt solos, trois duos, deux trios et quatorze concertos; mais il n'a fait graver que deux symphonies à grand orchestre, et deux quintettes.

**EDLEN DE MOSEL** (J.-F.). Voyez MOSEL.

**EDGECUMBE** (LE COMTE MOUNT-), amateur de musique, d'une haute naissance, né à Londres, vers 1752, mort en 1828, a publié un livre intitulé : *Musical reminiscences of an old amateur, chiefly respecting the Italian Opera in England, for fifty years, from 1773 to 1823* (Réminiscences musicales d'un vieil amateur, principalement en ce qui concerne l'Opéra-Italien en Angleterre, pendant cinquante ans, depuis 1773 jusqu'en 1823, seconde édition, continuée jusqu'à ce jour); Londres, W. Clarke, 1827, in-8°. Dans ce résumé de ses souvenirs, le comte Mount-Edgumbe laisse partout percer ses regrets sur la décadence de la musique et particulièrement de l'art du chant. Ses héros en ce genre sont Pacchiarotti, Marchesi et la Banti, qu'il considère comme fort supérieurs à tous les

chanteurs de l'époque actuelle. Son livre est rempli de curieuses anecdotes sur ces artistes et sur Mmes Billington, Grassini et Catalani. Bien que le titre de l'ouvrage du comte Edgcumbe indique une deuxième édition, il n'y en a point eu d'autre que celle-là; mais l'ouvrage était imprimé depuis plusieurs années avant qu'il parût, et quelques exemplaires seulement avaient été donnés par l'auteur à ses amis. On y a fait ensuite quelques additions, et dans cet état le livre a été mis en vente, avec un nouveau frontispice. Il y a des exemplaires qui ont la date de 1828, et qui sont indiqués comme une troisième édition.

**EDLING (JEAN)**, virtuose sur la clarinette, né à Falken, près d'Eisenach, entra fort jeune dans la musique du duc de Saxe-Weimar. Son jeu était d'une perfection peu commune, et il promettait à l'Allemagne un artiste du premier ordre, lorsqu'il mourut, en 1786, à l'âge de vingt-deux ans. Il a laissé en manuscrit beaucoup de concertos pour son instrument, et quelques symphonies pour l'orchestre. Il a aussi composé la musique d'un mélodrame intitulé *Elfride* : elle a été gravée pour le piano, à Berlin, en 1790.

**EDLINGER (THOMAS)**, célèbre luthier, né en Bohême, vivait à Prague en 1715. Baron, dans ses Recherches sur le luth, lui accorde beaucoup d'éloges pour la bonté de ses instruments. Les luths de Thomas Edlinger soutiennent en effet la comparaison avec les anciens instruments de Gaspard de Salo, qui furent longtemps considérés comme les meilleurs.

**EDLINGER (JOSEPH-JOACHIM)**, fils du précédent, fut aussi excellent fabricant de luths. Après avoir fait son apprentissage chez son père, il fit un voyage en Italie pour se perfectionner dans son art. Il y vécut quelques années, et visita Crémone, Rome, Naples, Bologne, Ferrare et Venise, puis retourna dans sa patrie. Il est mort à Prague, le 30 mai 1748. Ses instruments sont recherchés.

**EERMANS (LIVINUS)**, constructeur d'orgues hollandais, vivait dans la première moitié du dix-septième siècle, et paraît être mort en 1645. Il est auteur du grand orgue d'Alkmar, achevé en 1639. Cet orgue est composé de cinquante-six jeux : l'harmonie en est excellente.

**EFFREM (MUTIO ou MUZIO)**, maître de chapelle du duc de Mantoue en 1622, avait été précédemment, pendant vingt-deux ans, au service de Gesualdo, prince de Venouse, connu par ses madrigaux, ainsi qu'il nous l'apprend par une lettre placée au commencement d'un ouvrage dont il sera parlé tout-à-l'heure. Il était né

à Bari, dans le royaume de Naples, vers le milieu du seizième siècle; car on trouve une villanelle à trois voix de sa composition (*Perche non m'ami, o vita?*) dans le recueil publié par De Antiquis sous ce titre : *Villanelle alla napoletana a tre voci da diversi autori di Bari, libri I, II* (in Venezia, app. li figli d'Ant. Gardano, 1574, in-8°). Un ouvrage de ce musicien, dont la rareté est excoessive et qui a été inconnu à tous les bibliographes, fournit les renseignements qu'on vient de lire sur la position de Muzio Effrem. Cet ouvrage est intitulé : *Censure di Mutio Effrem sopra il sesto libro de Madrigali di M. Marco da Gagliano, maestro di cappella della cattedrale di Firenze*, sans date et sans nom de lieu ni d'imprimeur; mais au verso du dernier feuillet on lit : 1622, 15 januaris, pro impressione, Augustinus Dulcius scratarius, 58 pages in-fol. non chiffrees. Au premier feuillet l'on trouve une épître de Marco de Gagliano au lecteur de son sixième livre de madrigaux, dans laquelle il se plaint des attaques sourdes d'Effrem contre ses ouvrages, disant que son critique n'ose rendre publiques ses censures. Cette épître est suivie d'une réponse assez dure, dans laquelle Effrem annonce au maître de chapelle de la cathédrale de Florence qu'il va le satisfaire et démontrer son ignorance au public. Après cette lettre il réimprime en partition tous les madrigaux du sixième livre de Marco de Gagliano, et les accompagne de notes sévères dans lesquelles il analyse toutes les fautes de tonalité, de rythme et d'harmonie qui s'y trouvent. Il s'y montre musicien beaucoup plus habile que son adversaire. Effrem publie aussi dans ce volume un de ses madrigaux à cinq voix, très-supérieur à ceux de Marco. Il dit, dans sa lettre, qu'un grand nombre de ses ouvrages, consistant en motets et messes, se trouvent chez le grand-duc de Toscane, en manuscrit.

**EFFREM (ALEXANDRE)**, de la même famille, né à Bari, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut aussi compositeur de madrigaux et de chansons à la napolitaine. Quelques villanelles à trois voix se trouvent sous son nom dans la collection d'Antiquis.

**EFFTERDINGEN** ou **AFTERDINGEN (HENRI B')**, maître chanteur (trouvère allemand), vécut au commencement du treizième siècle. Il fut d'abord attaché à la cour de Léopold d'Autriche, qu'il quitta pour se rendre à celle du landgrave Hermann de Thuringe. Plus tard il obtint le titre de *bourgeois* d'Eisenach. Effterdingen est le compilateur de l'*Heldenbuch* (le Livre des héros), où les plus anciennes chansons allemandes sont recueillies.

**EGARD (PAUL)**, prédicateur à Nortorp, dans le Holstein, naquit à Kellinghausen, dans la même province, vers 1598. Il a publié une dissertation sur le cornet d'or qui fut trouvé en Danemark dans le seizième siècle, sous ce titre : *Schriftmässige Gedanken über das Goldenhorn* ; Lunebourg, 1644.

**EGENDACKER (JEAN-CHRISTOPHE)**, facteur d'orgues, né dans le Palatinat, vers la fin du dix-septième siècle, a construit, en 1706, l'orgue de la cathédrale de Salzbourg, à trois claviers et quarante-quatre registres. Son fils, Roch Egendacker, l'a augmenté de plusieurs registres en 1782.

**EGENDACKER (ROCH)**, fils du précédent, facteur d'orgues, né à Passau, a construit en 1735 le petit orgue, à douze registres, du couvent de San-Salvador en Bavière, et en 1754 celui du couvent de *Benedict Baiern*, à trente-cinq registres.

**EGENOLF (CURTIEN)**, imprimeur-libraire à Francfort-sur-le-Mein, naquit vers 1485, à Hadamar, petite ville du duché de Nassau. Ce fut lui qui introduisit l'imprimerie à Francfort, en 1513. Par une singularité bien remarquable, cette ville, si voisine de Mayence, n'a pas connu l'art typographique avant cette date. Egenolf nous apprend, dans l'épître dédicatoire d'un ouvrage dont il sera parlé tout à l'heure, qu'il passa sa jeunesse à Strasbourg. Ce fut sans doute dans cette ville, où se trouvaient les imprimeries de Schaeffer et de Prys, qu'il eut connaissance de l'art, encore nouveau, d'imprimer les livres. Il se distingua dans sa profession, et eut la gloire d'avoir fait graver en bois les premières figures pour des ouvrages d'histoire naturelle. Egenolf était musicien. On lui doit la publication d'un recueil d'odes d'Horace et d'autres poésies d'Ovide mises en musique, à quatre voix ; ce recueil a pour titre : *Melodix in Odas Horatii et quædam alia carminum genera. Eorumdem argumenta, genus, ac ratio, etc.* Ce titre ne se trouve qu'au frontispice de la partie de ténor ; à ceux du *discantus* et du *bassus*, il y a simplement : *Odarum Horatii concentus*, et à l'*altus* on lit : *Carminum Horatii*. Au bas du dernier feuillet on trouve : *Francofordix, apud Christianum Egenolphum. Mense januario 1532* ; petit in-8°, dont les feuillets ne sont pas chiffrés. Au frontispice de la partie de ténor on voit la figure gravée en bois d'un homme qui joue de la basse de viole. La publication d'Egenolf a précédé de sept années celle des *Harmonix poetix* de Hofhaimer, et de vingt-trois ans les odes d'Horace mises en musique par Goudimel (voyez ce nom et *Hofhaimer*). Ce re-

cueil est si rare, que je ne l'ai trouvé dans aucune grande bibliothèque de l'Europe, qu'aucun catalogue ne le mentionne, et qu'il a été inconnu à tous les bibliographes. Mon exemplaire a appartenu à l'abbé Mercier de Saint-Léger, qui y a joint une note ; puis il est passé en la possession de Roquefort. La musique du recueil d'Egenolf n'est qu'un simple contrepoint de note contre note ; mais elle a de l'intérêt, parce que tous les chants de la partie de ténor sont, de toute évidence, des airs populaires de l'époque, et parce que l'auteur de ce contrepoint a rythmé toutes les voix d'après le mètre de la poésie latine.

**EGGERS (NICOLAS)**, né à Lunebourg, étudia à Jena vers 1684, et fut ensuite pasteur à Brême et prédicateur du ministre de Suède résidant dans cette ville. Il vivait encore en 1713. On a de lui deux dissertations curieuses sur les cloches ; elles sont intitulées : 1° *Dissertatio philologico-historica Campanarum nomen et originem complectens* ; Jena ; 1684, 7 feuilles in-4°. — 2° *Dissertatio de Campanarum materia et forma* ; ibid., 1685, in-4°.

**ÉGIDE (JEAN)**, en latin *Ægidius Zamorensis*, fut moine de l'ordre des Frères mineurs de Saint-François, au treizième siècle, et naquit à Zamora, dans l'ancien royaume de Léon, en Espagne. Il était docteur et lecteur de théologie dans le couvent de cette ville. On a de lui un petit traité de musique intitulé *Ars musica*, publié par l'abbé Gerbert, dans sa Collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique (t. II, fol. 369-393), d'après un manuscrit de la bibliothèque du Vatican. Cet ouvrage, en partie historique et en partie technique, est divisé en quinze chapitres : il offre peu d'intérêt. Après avoir traité de l'invention, de l'utilité et de la division de la musique d'après des auteurs plus anciens, Égide emploie plusieurs chapitres à l'explication du nom des notes et de la représentation de celles-ci par les lettres romaines ; de la solmisation par la méthode des nuances, et de la constitution des tons du plain-chant. Le dernier chapitre renferme une description insuffisante et peu exacte d'un certain nombre d'instruments de musique. Une de ses explications les plus singulières est celle qu'il donne de l'instrument appelé *symphonie* dans le moyen âge. On sait que les figures de cet instrument, que nous offrent quelques manuscrits, sont semblables à la vielle de nos jours ; mais l'instrument, dont parle Égide de Zamora est très-différent : c'est, dit-il, un instrument fait d'un bois concave, avec une peau tendue sur chacun de ses côtés, dont les Musiciens jouent avec de petites baguettes et dont le mélange des sons graves et aigus produit

des chants agréables (1). Cette description semble être celle du tympanon ou canon arabe, dont les tables n'auraient pas été faites de sapin, mais de peaux parcheminées, comme cela se voit dans plusieurs instruments de l'Orient.

**ÉGIDE** (*Ægidius*), de Murino, auteur d'un traité de la musique mesurée, dont on trouve une copie manuscrite, du quinzième siècle, dans la bibliothèque du Vatican (n° 5321), sous ce titre : *Tractatus cantus mensurabilis secundum magistrum Ægidium de Murino*. La bibliothèque du Muséum britannique en possède une copie moderne, faite pour Pepusch, d'après un manuscrit de la bibliothèque Cottonienne, qui a été détruit par l'incendie. Cette copie a pour intitulé : *Incipit tractatus diversarum figurarum per quas dulces modi discantantur, et ideo sequendo ordinum tenoris, scilicet alterius temporis, secundum Ægidium de Murino*. (Voy. *Catal. of the manuscript Music in British Museum*, p. 50, n° 141.) Cet Égide de Murino vécut dans le quinzième siècle : il ne doit pas être confondu avec Jean de Muris, comme l'a fait le rédacteur des manuscrits de musique du Muséum britannique. Son ouvrage renferme des choses curieuses et pleines d'intérêt, particulièrement sur les modifications de la valeur des notes par les ligatures. Spataro avait lu ce traité, et le cite dans son *Tractato de musica, nel quale si tratta de la perfection (sic) de la sesquialtera producta in la musica mensurata*. Il qualifie l'auteur de *claro musico*. On ne sait rien sur la personne d'Égide de Murino, ni sur le lieu où il a vu le jour. Il est vraisemblable que *De Murino* équivalait à *Murinensis*, ce qui indique qu'Égide était né ou à Muri, dans le canton suisse de l'Argovie, ou dans quelqu'une des communes du midi de la France appelées *La Mure* et *Mure*. La qualification de *magister*, qui lui est donnée, fait connaître qu'il était ecclésiastique et maître es arts ; car à l'époque où il vécut les laïques ne pouvaient être que clercs.

**EGLI** (JEAN-HENRI), né à Seegreben, dans le canton de Zurich, le 4 mars 1742, est considéré comme un des meilleurs compositeurs nés en Suisse, particulièrement pour les cantiques religieux. Il était déjà âgé de quinze ans quand il commença à s'occuper de musique ; le pasteur Schmiiedli, de Wetzikon, fut son maître, et lui fit faire de si rapides progrès, qu'après trois

années d'études il put être employé comme musicien dans les églises. Il y passa toute sa vie, livré à la composition d'une multitude de chants religieux qui devinrent populaires dans toute la Suisse, et à l'amélioration de l'art dans sa patrie. Il mourut à Zurich, vers 1807, laissant comme monuments de son activité artistique environ trente œuvres, parmi lesquels on remarque : 1° Cantiques avec des mélodies chorales sur des textes de Lavater ; Zurich, 1775. La 2<sup>me</sup> édition de ce recueil a paru en 1786. Vingt mélodies de ces cantiques ont été composées par Egli ; les autres sont de Walder. — 2° Chants religieux de Klopstock, Cramer, Lavater, et autres poètes célèbres, mis en musique pour une, deux, trois et quatre voix ; Zurich, 1775 : la 2<sup>me</sup> édition est de 1788. Vingt-cinq morceaux de ce recueil ont été composés par Walder. — 3° Collection de Chansons morales, avec accompagnement de clavecin ; *ibid.*, 1776. Il y a aussi des morceaux composés par Walder dans ce recueil. — 4° Cantiques spirituels à 4 voix avec la basse chiffrée ; *ibid.*, 1777 ; 2<sup>e</sup> édition, 1793. — 5° Ode de Cramer : *Bald schwingt mein Geist sich auf vom Staube* ; *ibid.*, 1778. La même ode a été réimprimée avec deux autres en 1786. — 6° Douze Cantates de nouvel an, mises en musique. — 7° Soixante cantiques avec mélodies ; Zurich, 1779 ; 2<sup>me</sup> édition, améliorée, 1791. — 8° Suite des Cantiques spirituels de Klopstock, etc. ; *ibid.*, 1780. — 9° Suite des Chansons morales, etc. ; *ibid.*, 1780. — 10° Six chants religieux à 1, 2, 3, et 4 voix ; *ibid.*, 1781. — 11° Compositions vocales, en 2 parties ; Zurich, 1785. Ce recueil contient 51 morceaux, grands et petits. — 12° Chansons suisses avec mélodies ; Zurich, 1787 ; 2<sup>e</sup> édition, 1798. — 13° Livre de Chant choral ; *ibid.*, 1787. La septième édition de ce livre a été publiée en 1807. — 14° Chansons populaires de la Suisse avec mélodies ; *ibid.* — 15° Les Odes sacrées de Gellert, avec les mélodies chorales ; *ibid.*, 1789 ; 2<sup>e</sup> édition, en 1801. — 16° Les Odes sacrées et les Chansons de Gellert, avec des mélodies faciles, suivies de six autres, entremêlées de solos et de duos ; *ibid.*, 1791. — 17° Marche des troupes suisses et allemandes, arrangées pour le clavecin ; *ibid.*, 1790.

**EGRESSY** (B), pianiste et compositeur hongrois de l'époque actuelle, vit à Pesth. Il y a publié, chez Wagner, environ cinquante de ses compositions légères pour le piano et le chant, en partie sur des chants populaires magyars.

**EHLERS** (FRANÇOIS), en latin *Elerus*, né à Uelsen, dans le duché de Lunebourg, vers 1650, fut directeur de musique à Hambourg. Il a publié une collection de motets de sa composition, sous

(1) Symphonia est instrumentum musicum, quod sit ex ligno concavo, prout extenta in utraque parte sua, quam musici hinc inde virgulis feriunt, sitque in ea ex concordia gravis et acuti varissimus cantus. (Ap. Gerb., II, p. 300.)

le titre de *Cantica sacra*, etc.; Hambourg, 1688. David Chytrne y a ajouté une préface musico-historique.

**EHLERS** (MARTIN), professeur de philosophie à Kiel depuis 1770, et précédemment recteur à Segeberg, naquit en 1732, au territoire de Würter, dans le Holstein. Il est auteur d'un livre qui a pour titre *Betrachtungen über die Sittlichkeit der Vergnügungen* (Considérations morales sur les divertissements); Flensbourg, 1779, 2 parties in-8°. Une deuxième édition de ce livre a été publiée à Flensbourg et Leipsick, en 1790, in-8°. Il y traite de l'effet de la musique et de la danse sur la morale.

**EHLERS** (GUILLAUME), professeur de chant et de déclamation, co-directeur des théâtres de Mayence et de Wiesbaden, avec Clément de Remie, est né à Weimar, en 1774. Après avoir fait de bonnes études littéraires et musicales, il débuta sur le théâtre de sa ville natale, et se fit bientôt la réputation d'un des chanteurs d'opéra les plus habiles de l'Allemagne. En 1809 il brillait sur les théâtres de Vienne; cinq ans après il était premier ténor au théâtre de Breslau. Il fut ensuite attaché aux scènes principales de l'Allemagne jusqu'en 1824, époque où l'affaiblissement de sa voix l'obligea à prendre sa retraite. En 1829 il se fixa à Francfort et y établit une école de musique; deux ans après il devint régisseur de l'Opéra de cette ville, puis il s'associa à la direction du théâtre de Mayence, et prit la régie de l'Opéra. Ehlers est mort à Mayence, au mois de décembre 1845. Comme compositeur, il a publié : 1° Chants à voix seule avec accompagnement de piano; Hambourg, Bohme. — 2° Quatre chansons *idem*; Leipsick, Hoffmeister. — 3° Chansons avec accompagnement de guitare; Stuttgart, Cotta.

**EHLERS** (JOACHIM), facteur d'instruments à Vienne (Autriche), a pris, en 1825, un brevet d'invention pour un *Capotasto*, ou silet mobile en métal appliqué aux pianos pour les mettre immédiatement au ton d'orchestre, et même pour en suivre les variations, lorsque la chaleur élève l'élevation des instruments à vent. Cette invention, comme beaucoup d'autres par lesquelles on a voulu modifier la facture ordinaire des pianos, est tombée dans l'oubli.

**EHLERT** (LOUIS), pianiste et compositeur de l'école romantique nouvelle, est né à Königsberg, en 1825, et vit à Berlin. On a gravé de sa composition : 1° Sonate pour piano, op. 1; Berlin, Guttentag. — 2° Caprice pour piano, op. 3; Leipsick, Peters. — 3° Sonate romantique, *idem*, op. 5; *ibid.* — 4° Allegro concertant pour piano, violon et violoncelle, op. 7; *ibid.* — 5° Des recueils de *Lieder*, avec accompagnement de piano,

op. 2, 4, et 6; *ibid.* Il a fait entendre à Berlin et à Leipsick des ouvertures et des symphonies qui ont trouvé des partisans chaleureux. Les premières compositions de cet artiste ont paru en 1847. Ehlerst s'est fait connaître aussi comme écrivain par un petit volume qui a pour titre : *Briefe über Musik an eine Freundin* (Lettres sur la musique à une amie); Berlin, Guttentag, 1859, petit in-8° de 166 pages. Ces lettres renferment des appréciations critiques du talent de quelques-uns des compositeurs les plus renommés de l'époque actuelle. Les dernières œuvres de Beethoven sont le point de départ de l'auteur, et tour à tour Mendelssohn, Schumann, Richard Wagner, Weber, François Schubert, Chopin, Berlioz et Meyerbeer sont analysés par lui. chose remarquable : Lixt est le seul dont il ne parle pas. On comprend à quels points de vues sont formulés les jugements d'Ehlerst.

**EHMANN** (CONRAD), cantor à Reutlingen, dans le royaume de Wurtemberg, s'est fait connaître par un petit ouvrage qui a pour titre : *Die Reform des allgemeinen Kirchengesang in Württemberg* (La réforme générale du chant d'église dans le Wurtemberg); Reutlingen, Macken, 1837, in-8°.

**EHRENBERG** (...), musicien allemand, mort fort jeune, en 1790, à Dessau, où il était employé à la musique de la cour, a publié plusieurs recueils de chansons avec accompagnement de piano. Relistab, marchand de musique à Berlin, a acquis ses manuscrits, dans lesquels se trouvent les ouvrages suivants : 1° *Geistliche Oden*, 5 parties. — 2° *Psalmen und geistliche Lieder*. — 3° La troisième partie de ses chansons. — 4° Cantique sur *le Messie*, avec acc. de piano. — 5° *Le Soir*, chanson de Mathison. — 6° *Azakia*, op. de Schwan. — 7° *Élégie* pour voix de soprano. — 8° *Hymne au mois de mai*, duo pour soprano et ténor. — 9° *Idylle*, duo pour les mêmes voix. — 10° Chœur avec acc. de deux clarinettes, deux cors et harpe.

**EHRENHAUS** (CHARLES), né en Thuringe, fut nommé diacre à Pölnitz, dans la Lusace supérieure, en 1659, et pasteur au même lieu, en 1670. Il est mort en 1703, à l'âge de soixante-quinze ans. On a de lui un sermon sur l'usage de l'orgue, en forme de commentaire sur le Psaume 150 : Il est intitulé : *Organographia, das ist Orgelpredigt über den 150 Psalm*; Erfurt, 1669, 6 feuilles in-fol. Cet ouvrage est fort rare.

**EHRENSTEIN** (WOLF DE), compositeur distingué de *Lieder*, aveugle de naissance, vit à Dresde. Ses chants avec accompagnement de piano ont de la popularité dans toute la Saxe.

**EHRLICH** (C.-F.), pianiste et compositeur,

élève de Hummel, né à Magdebourg, en 1812, est fixé dans cette ville, comme professeur de son instrument, depuis 1830. Il y dirige la société de chant. On a publié de sa composition quelques œuvres légères pour le piano, et environ trente recueils de chants à voix seule avec accompagnement de piano, de duos pour soprano et contralto, de quatuors pour soprano, alto, ténor et basse, et pour quatre voix d'homme.

**EHRNSTEIN** (JEAN-JACQUES STUPAN DE), compositeur allemand qui florissait au commencement du siècle dernier, a publié des trios pour deux violons et basse, sous le titre de *Rosetum musicum, oder VI Parthien für 2 Violinen und Generalbass*, 1702, et douze symphonies pour violon seul et basse.

**EICHBERG** (JULES), violoniste et compositeur, est né à Dusseldorf, vers 1820. Fils d'un professeur de musique de cette ville, il y fit ses premières études de violon; puis il se rendit à Bruxelles, et y devint élève de M. Meerts pour cet instrument. De retour à Francfort en 1844, il y fut attaché au théâtre, en qualité de violon solo; puis il fut appelé à Genève pour y remplir les fonctions de professeur de violon au Conservatoire. Après plusieurs années de séjour en cette ville, il est parti pour l'Amérique en 1857. Ses principaux ouvrages sont : 1° Études contenant les principaux coups d'archet et autres difficultés, d'après la méthode du Conservatoire royal de Bruxelles, etc., op. 7; Leipsick, Stoll. — 2° Trois duos concertants pour 2 violons, op. 11; Leipsick, Peters. — 3° Trois idem, op. 12; ibid. — 4° Huit Études renfermant des difficultés de doigts et d'archet, avec un second violon non obligé, op. 16; ibid. — 5° Duo brillant et facile pour violon et piano sur des motifs de Stradella, op. 6; Francfort, Hedler. — 6° Quatre mélodies caractéristiques pour violon et piano, op. 8; ibid. — 7° Grand duo brillant pour violon et violoncelle sur les chants nationaux de la Russie et du Wurtemberg, en collaboration avec M. Boekmühl; Leipsick, Seigel.

**EICHBERGER** (JOSEPH), ténor dramatique allemand, qui a eu de la réputation pour la beauté de sa voix et son talent scénique, a brillé longtemps sur les théâtres de Vienne et de Leipsick, et a chanté avec succès à Cassel, à Berlin, à Mayence et à Londres. Il commença sa carrière en 1823, et s'est retiré de la scène en 1848, pour prendre possession de la place de régisseur du théâtre de Königsberg.

**EICHHORN** (ADELAÏRE), musicien allemand, vivait au commencement du dix-septième siècle. Il a publié des pièces instrumentales à quatre parties, sous ce titre : *Schöne auserle-*

*sene gantze neue Intraden, Gagliarden und Couranten, ohne Text, mit 4 Stimmen*; Nuremberg, 1616, in-4°.

**EICHHORN** (JEAN), violoniste et compositeur allemand, né vers 1766, vécut d'abord à Berlin, s'établit ensuite à Bruchsal, dans le grand-duché de Bade, et enfin s'engagea, en 1807, à l'Orchestre de Mannheim, où il se trouvait encore en 1815. Il a fait graver à Berlin, en 1791, plusieurs solos et un concerto pour le violon. On connaît aussi de lui *trois quatuors pour deux violons, alto et basse*, Darmstadt, 1794; *trois duos pour deux violons*, op. 9, Leipsick, Kühnel, et un *grand quintetto pour 2 violons, deux altos et basse*, op. 11; ibid.

**EICHHORN** (JEAN-PAUL), et ses fils (JEAN-GODEFROI-ERNEST, et JEAN-CHARLES-ÉDOUARD), connus sous le nom des frères *Eichhorn*. J'emprunte à l'*Universal Lexikon der Tonkunst*, publié par M. G. Schilling, cette notice où le père des jeunes virtuoses est traité avec beaucoup de sévérité. Je crois devoir faire cette déclaration, parce qu'il m'a semblé que je ne pouvais rapporter des faits tels que ceux qu'on va lire, sans indiquer la source où je les ai puisés. J'ai souvent regretté que d'aussi belles facultés que celles de ces deux enfants, et surtout de l'aîné, fussent exploitées au détriment de leur avenir d'artiste; j'ignorais qu'il y eût des reproches plus graves à adresser à leur père. J'abrège seulement les détails donnés par l'*Universal Lexikon*.

Eichhorn (Jean-Paul) est né le 22 février 1787, au village de Nenses, près de Cobourg, et y a reçu une éducation de paysan. Ayant appris le métier de tisserand, il l'exerça jusqu'à l'âge de vingt ans. Son goût pour la musique s'était manifesté de bonne heure; il fréquentait avec assiduité les leçons de chant de l'école du village, si mauvaises qu'elles fussent, et retenait avec facilité les mélodies qu'il entendait. Il apprit d'oreille à jouer du violon, et se fit recevoir parmi les musiciens du village qui jouaient le dimanche des danses dans les caharets. A l'âge de vingt ans il fut appelé au service militaire, et dut partir, malgré sa répugnance pour la vie de soldat. Son séjour à la ville lui fournit l'occasion de prendre des leçons de musique; le cor, le trombone et le cor de basse furent les instruments qu'il apprit à jouer : plus tard il exécuta des solos sur ce dernier instrument, dans les concerts de ses fils. De retour à Cobourg, il fut admis dans la musique de cette petite cour; sa position s'étant améliorée, il put se marier en 1821, et sa femme (Marguerite-Élisabeth-Maun) donna le jour à Ernest Eichhorn, le 30 avril 1822. Huit jours après

la jeune mère mourut, des suites de l'enfantement. Les soins que réclamait l'enfant obligèrent Jean-Paul à se remarier bientôt après, et sa nouvelle épouse lui donna un second fils (Édouard Eichhorn), le 17 octobre 1823.

Dès l'âge le plus tendre, les deux enfants, et surtout l'aîné, firent voir les plus heureuses dispositions pour la musique. Une circonstance singulière fixa l'attention du père sur ces artistes nés. On leur avait donné de petits violons achetés à la foire, et sur lesquels ils s'amusaient. Jean-Paul Eichhorn rentrant chez lui fut étonné d'entendre jouer par ses enfants la marche de la retraite, à deux violons, avec une justesse remarquable; mais sa surprise devint plus grande lorsqu'il eut examiné les instruments. Chacun de ces petits violons était accordé par quintes justes, mais ils n'étaient point d'accord ensemble; en sorte que les enfants avaient dû éviter de faire usage des cordes à vide et avaient corrigé d'instinct, par le doigter, les différences d'accord de leurs instruments. Dès ce moment le père donna tous ses soins à l'éducation musicale de son fils aîné, et pendant un certain temps celle du plus jeune fut négligée; mais la mère d'Édouard fit valoir d'instances auprès de son mari, que celui-ci consentit enfin à donner des leçons à ses deux enfants. Leurs progrès tirèrent du prodige. Ernest n'avait point encore six ans quand il joua à la cour un concerto le Kreutzer, au mois de mars 1828. Édouard, qui l'accompagnait, fit aussi preuve d'une habileté étonnante pour son âge. Deux mois après, un concert fut organisé chez le prince, et les deux enfants y produisirent une vive impression. Ils reçurent du duc de Cobourg quelques pièces d'or. La vue de ce métal et la faveur du prince firent comprendre à Jean-Paul Eichhorn le parti qu'il pouvait tirer de ses enfants pour sa fortune. Dès ce moment ils furent contraints de se livrer à l'étude de leur instrument nuit et jour; toute instruction littéraire, morale et religieuse leur fut refusée; ils avaient en eux des sources de richesses que leur père voulait exploiter à tout prix. Le 15 mai, un premier voyage fut entrepris, et la famille Eichhorn visita Bamberg, Nuremberg, Anspach, Munich, Tegernsee et Augsbourg. Partout les enfants excitèrent l'admiration; partout ils firent une riche moisson de l'or dont leur père était avide. De retour à Cobourg, celui-ci voulut préparer ses fils à des voyages plus étendus dans les grandes villes de l'Europe, et ne leur laissa plus mêmes quelques moments de repos ou de délassement. Si la fatigue les accablait, si l'archet échappait à leurs mains débiles, il n'y avait point d'excès auxquels leur père ne se livrât contre eux; jusque-là qu'on le

vit, malgré les cris de désespoir de la mère, les traîner par les cheveux en les accablant de coups. C'est ainsi que fut formé ce talent précoce de deux infortunés que Paris, Londres, Vienne, Berlin ont admirés. En vain des richesses inespérées, et cent fois au-dessus de ce qu'il pouvait attendre de ses propres travaux, ont-elles été recueillies par Jean-Paul Eichhorn; sa soif de l'or était insatiable. Dans l'été de 1835, ces intéressants artistes visitaient les cours du Nord. Ernest était parvenu à un degré d'habileté qui pouvait soutenir la comparaison avec le talent des plus grands violonistes pour les difficultés. Son frère et lui ont été plus tard attachés à la chapelle du prince de Cobourg; mais, épuisé sans doute par la fatigue et par les mauvais traitements, Ernest est mort à Cobourg, le 16 juin 1844, à l'âge de vingt-deux ans.

**EICHHORST** (C.) clarinettiste distingué, est né à Berlin, en 1808. Élève de Tausch, il a comme lui un beau son et beaucoup de netteté dans l'exécution des traits. On a gravé de sa composition, à Berlin, un thème original varié pour la clarinette avec orchestre.

**EICHLER** (HENRI), habile mécanicien, naquit à Liebstadt, près de Pirna, en 1637, et exerça son art à Augsbourg, où il est mort, en 1719. On lui doit plusieurs perfectionnements importants dans le mécanisme de l'orgue, et l'on cite avec éloge plusieurs de ses ouvrages en ce genre, et particulièrement des orgues de chambre remarquables par la beauté des jeux de flûte.

**EICHLER** (ERNEST), musicien allemand, vint à Paris, vers 1776, et y enseigna la musique jusqu'à sa mort, arrivée en 1794. Il a publié de 1783 à 1790 deux œuvres de quatuors pour deux violons, alto et basse, chez Sieber, à Paris.

**EICHLER** (FRÉDÉRIC-GUILLAUME), premier violon du théâtre de Königsberg, est né à Leipsick, en 1809. Élève de Spohr, il a acquis par les leçons de cet habile maître un talent remarquable par la justesse, la beauté du son, le maniement de l'archet dans les plus grandes difficultés, et le goût dans les détails. En 1832 il a été appelé à Königsberg pour y prendre la position de premier violon solo du théâtre. On connaît de lui des variations sur un thème suisse, avec accompagnement d'orchestre ou de piano (œuvre 2°; Leipsick, Breitkopf et Härtel), qui ont obtenu en Allemagne beaucoup de succès; son œuvre 4° est composé de romances sans paroles pour violon seul.

**EICHMANN** (PIERRE), *cantor* et maître d'école à Stargard, dans la Poméranie, naquit en

1561, et mourut en 1623, avec le titre de professeur émérite. Il a fait imprimer un opuscule qui a pour titre : *Oratio de divina atque utilitate multiplici præstantissimæ ac nobilissimæ artis musicæ, habita pro more antiquitus recepto in Schola Stargardiensi*; Steutin, 1600, in-4°.

**EICHMANN** (BERNARD), compositeur, né en Prusse, vers 1755, a publié à Berlin, en 1784, trois symphonies à neuf parties, op. 1.

**EICHNER** (ERNEST), virtuose de premier ordre sur le basson, naquit à Mannheim, le 9 février 1740. A une habileté rare sur son instrument, il joignait le talent du compositeur, et se fit autant remarquer par la fécondité de sa plume que par l'élégance de ses compositions. Nommé maître de concerts au service du prince de Deux-Ponts, à l'âge de vingt-six ans, il écrivit pour cette cour un grand nombre de symphonies à grand orchestre, dont il publia le premier œuvre en 1770. Ayant demandé sa démission plusieurs fois sans pouvoir l'obtenir, il s'éloigna clandestinement. On courut après lui, mais il eut le bonheur de n'être pas rencontré, et se rendit en Angleterre, où il excita l'admiration. Après deux ans de séjour dans ce pays, il entra au service du prince royal de Prusse, à Potsdam, et y passa le reste de ses jours, se livrant à la composition et à l'instruction de ses élèves. Parmi ceux-ci, les plus remarquables ont été Knoblauch et Mast. Eichner est mort à Potsdam, au commencement de 1777, à l'âge de trente-sept ans. Ses principaux ouvrages sont : 1° *six Symphonies à grand orchestre*, op. 1. — 2° *Deux concertos pour le basson*, op. 5 et 6. — 3° *Trois Symphonies*, op. 4. — 4° *Trois idem*, op. 5. — 5° *Trois idem*, op. 6. — 6° *Trois idem*, op. 7. — 7° *Trois idem*, op. 8. — 8° *Deux concertos pour le basson*, op. 9 et 10. — 9° *Six concertos*, idem, op. 11. Il a publié en outre quelques œuvres de quatuors et de trios pour violon.

**EICHNER** (ADÉLAÏDE), fille du précédent, née à Mannheim, en 1762, fut cantatrice excellente et pianiste habile. Sa voix s'étendait depuis l'ut grave du soprano jusqu'au fa aigu des pianos à cinq octaves. Elle joignait à ce don fort rare celui d'une grande légèreté et beaucoup d'expression dans l'adagio. En 1775, elle entra au service du prince de Prusse ; de là elle passa, en 1784, à la chapelle royale, puis au grand théâtre de Berlin. Elle est morte dans cette ville, en 1787.

**EICHNER** (ERNEST), claveciniste allemand, s'est fait connaître par huit œuvres de sonates pour le piano, qui ont été gravés à Amsterdam et à Paris. On n'a point de renseignements sur la vie de cet artiste.

**EIDENBENZ** (CHRISTIAN-THÉOPHILE), musicien de la chambre du duc de Wurtemberg, et altiste dans la chapelle de Stuttgart, est mort dans cette ville, le 20 août 1799, à l'âge de trente-sept ans. Il a composé pour le théâtre de la cour la musique du ballet intitulé : *Der Schaeferlauf*. On a aussi sous son nom : 1° *XXIV Divertissements pour le piano*; Stuttgart, 1793, in-4°. — 2° *Trois duos pour deux flûtes*, op. 6; Heilbronn, 1794. — 3° *Pièces choisies pour le piano*, Leipsick, 1796. — 4° *Douze chansons allemandes avec acc. de piano*; 1798.

**EIDOUS** (MARC-ANTOINE), né à Marseille, vers 1724, servit quelque temps en Espagne comme ingénieur, et se livra à des travaux littéraires après qu'il fut rentré en France. C'est surtout par de nombreuses traductions qu'il s'est fait connaître; ces traductions sont en général peu exactes et peu élégantes. Il changeait même souvent en partie la forme des ouvrages qu'il traduisait, ou les abrégait sans goût et sans discernement. C'est ainsi qu'il a défiguré le livre de John Brown (*A dissertation on the rise, union, and power, the progressions, separations and corruptions of poetry and music*) dans la traduction qu'il a publiée sous ce titre : *De l'origine et des progrès de la poésie, dans les différents genres, traduit de l'Anglais par M. E., et augmenté de notes historiques et critiques*; Paris, 1768, in-8°.

**EIGENDORFER** (GEORGES-JOSEPH), né en Bavière, en 1745, se livra dans sa jeunesse à l'étude des sciences et de la musique, et embrassa ensuite l'état ecclésiastique. Son jeu parfait sur l'orgue le fit placer d'abord comme organiste à la cathédrale de Saint-Martin, à Landshut. Ayant obtenu depuis lors un bénéfice à Selgenthal, près de cette ville, il s'y retira et y vivait encore en 1812; on a de lui plusieurs concertos et des sonates de piano.

**EILSCHOW** (MATTHIEU), écrivain danois qui vivait dans la première partie du siècle dernier, a publié une petite dissertation intitulée *De choro antiquo, a Davide instituto ut templo insertiret*; Copenhague, 1737, in-4° d'une feuille. Il promettait dans la préface de donner une suite dans laquelle il aurait traité des instruments, de la manière de chanter, et de plusieurs autres objets relatifs à la musique du Temple; mais il ne parut pas qu'il ait tenu sa promesse.

**EINERT** (CHARLES-FRÉDÉRIC), organiste à Varsovie; est né à Lohmnatsch, en Saxe. Lorsqu'il eut atteint sa douzième année, il entra à l'école Saint-Thomas de Leipsick, et y devint élève de Schicht. Après avoir passé plusieurs années



dans cette école, il alla apprendre l'art de jouer de l'orgue chez Frédéric Schneider. Il avait reçu aussi des leçons de contrebasse chez Wach, contrebassiste de l'orchestre de Leipsick. En 1820 il fut attaché à une famille princière en Pologne, en qualité de professeur de musique; mais il y resta peu de temps, étant allé, en 1821, à Varsovie, où Kurpinski lui procura une place de contrebassiste au théâtre. Il obtint aussi la position d'organiste au temple protestant. Einert est mort dans cette ville, le 25 décembre 1836. On a gravé de sa composition à Varsovie un recueil de préludes pour l'orgue fort bien écrits.

EINIKE (GEORGES-FRÉDÉRIC), fils d'un cantor et organiste de Hochstedt, en Thuringe, naquit le 16 avril 1710, et reçut de son père les premières instructions sur les sciences et sur la musique. Il fréquenta ensuite pendant sept ans les écoles de Closterdondorf et de Sangerhausen, et se rendit, en 1732, à l'université de Leipsick, où il étudia la composition sous la direction de Bach et de Scheibel, qui y étaient maîtres de chapelle. En 1746 il succéda à son père dans ses places à Hochstedt, passa ensuite à Frankenhausen, en qualité de chantre et de directeur de musique; enfin, en 1756, il fut appelé aux mêmes fonctions à Nordhausen, où il mourut, le 20 février 1770. On a de sa composition plusieurs années complètes de musique d'église, beaucoup de pièces et de cantates de circonstance, des concertos, des symphonies, etc.; mais tous ces ouvrages sont restés en manuscrit.

EISEL (JEAN-PHILIPPE), jurisconsulte et compositeur à Erfurt, né dans cette ville, en 1698, est auteur d'un livre curieux, où l'on trouve la description de la plupart des instruments en usage dans la première moitié du dix-huitième siècle, précédée de quelques principes de musique. Ce livre a pour titre : *Musicus autodidactus, oder der sich selbst informirende Musicus, bestehend sowohl in vocal-als üblicher instrumental-Musick, welche über 24 Sorten sowohl mit Saiten bezegener als blasender und schalgender Instrumente beschreibt, etc.* (Le Musicien instruit par lui-même, tant dans la musique vocale qu'instrumentale, où sont décrites vingt-quatre espèces d'instruments, tant à cordes qu'à vent et de percussion, etc.); Erfurt, Joh.-Mich. Funck, 1738, 1 vol. in-4° de cent neuf pages, avec treize planches gravées en bois. Eisel n'a pas mis son nom à ce livre, mais seulement la souscription *Von einem der in praxi erfahren* (Par quelqu'un instruit par la pratique). Il y a une deuxième édition de cet ouvrage, avec quelques changements; elle a pour titre : *Der sich selbst informirende Musicus, oder gründli-*

*che Anweisung zu der vocal-und instrumental-Musick, welcher über 24 Sorten, sowohl mit Saiten bezugener, als blasend-und schalgender Instrumenten*; Augsburg, 1762, 1 vol. in-4°.

EISELT (JEAN-HENRI), violoniste à la chapelle de Dresde, depuis 1759, étudia le contrepoint pendant trois ans, sous la direction de Tartini. Il s'est fait connaître en Allemagne par plusieurs compositions pour son instrument; mais elles sont restées en manuscrit.

EISENMÖLLER (MICHEL), ingénieur et musicien, né d'une famille originaire du Palatinat, a présenté à l'Académie des sciences de l'Institut de France, le 8 avril 1838, un projet de notation de la musique par un système de signes sténographiques de son invention, et par le moyen d'un appareil mécanique composé d'un clavier semblable à celui du piano ou de l'orgue, et de deux cylindres, l'un de presse, pour la formation des signes, l'autre servant de rapporteur pour la traduction, et tous deux agissant par un mécanisme d'engrenage sous l'impulsion d'une manivelle et d'une vis sans fin. L'auteur avait pris brevet d'invention en France et patente en Angleterre : il espérait un rapport de l'Académie des sciences; mais, ne l'ayant pas obtenu, il fit imprimer une longue dissertation suivie d'une description de son système et de son mécanisme mélodique. Cet ouvrage a paru sous ce titre : *Traité de l'art graphique et de la mécanique appliqués à la musique*; Paris, Gosselin, 1838, 1 vol. in-8° de 182 pages avec 4 planches. Cette invention, comme toutes celles qui ont eu pour objet de noter la musique par la mécanique, n'a point eu de succès : l'ouvrage d'Eisenmenger n'a même pas trouvé de lecteurs. Sous le nom de *piano incliné* M. Eisenmenger a construit une variété du piano vertical, dont la hauteur n'est à peu près que la moitié du piano droit ordinaire. La table d'harmonie, au lieu d'être horizontale, comme dans le piano à queue et le piano carré, ou verticale, comme dans le piano droit, est inclinée. Le clavier est placé au sommet de l'instrument, et le mécanisme a une disposition telle, que le marteau n'a que le tiers de la longueur de celui du piano et fonctionne sous la main de l'exécutant. Sa répétition est vive et nette. M. Eisenmenger a établi à Paris une manufacture de cet instrument, en 1855.

EISENMÖLLER (FRANÇOIS-XAVIER), connu particulièrement comme compositeur de *Lieder*, est né le 28 novembre 1783, à Ilmünster, dans la Haute-Bavière. Après avoir suivi les cours de l'école primaire du lieu de sa naissance, et fait

les premières études de musique et de violon, il entra, à l'âge de onze ans, au séminaire de l'abbaye des bénédictins, à Schieflern, où il apprit les éléments de l'harmonie et de la composition par les leçons d'un moine nommé le P. Marianus. Plus tard il étudia au séminaire de Neubourg sur le Danube, et ensuite à celui de Munich. Ses relations avec Winter, Danzi, Cannabich, Manrer, et plus tard avec Michel Haydn, augmentèrent ses connaissances musicales. Après avoir terminé ses études universitaires et avoir reçu le brevet de candidat (bachelier) en sciences, il fut employé comme professeur à l'institut royal de Landshut, en 1810, puis au gymnase (collège) de Passau, en 1817, puis encore au gymnase de Neubourg, et enfin comme directeur des études et professeur à Würzburg, en 1823. On a de lui un grand nombre de pièces de circonstance et autres, dont il a aussi écrit la poésie; mais il doit principalement sa réputation à ses chants pour trois et quatre voix d'homme, qui sont devenus populaires en Allemagne et dont il a publié plusieurs recueils. Ses ouvrages les plus connus sont ceux-ci : 1° *La Fête du roi*, ode saphique en latin et en allemand, pour chœur et orchestre; Munich, Falter. — 2° Huit recueils de chants pour quatre voix d'homme; *ibid.* — 3° Un recueil de chansons pour trois voix, op. 6; *ibid.* — 4° Six chants pour voix de soprano et de ténor, avec acc. de piano, op. 8; *ibid.* — 5° Trois recueils de chants à voix seule, avec acc. de piano, op. 5, 9, 13; *ibid.* — 6° *Bavière, ô ma patrie!* Trois chants avec acc. de piano; *ibid.*

**EISENUTH** (THOMAS), chanoine régulier du couvent de Saint-Georges, à Augsbourg, naquit en Bavière, vers le milieu du dix-septième siècle, et fut d'abord organiste et maître de chapelle du prince abbé de Kempten. On a de lui : *Harmonia sacra, per 30 Concertus musicos*, 2, 3, 4, 5, 6, 7 *vocibus distributa*; Augsbourg, 1675, in-4°. — 2° *Antiphonarium Marianum, continens quatuor Antiphonas B. V. Mariæ, Alma Redemptoris, Ave, Regina cælorum, Regina cæli, Salve, Regina* 1, 2, 3, 4 *voc. et 2 vel 3 violin. ad libit*; Kempten, 1676, in-4°. — 3° *Offertoria de Festis, Tempore, et Communi, novis textibus, Atriis, Fugis et stylo recitativo animata* 5 *voc. concert. 5 instrum. et 4 ripien.* Augsbourg, 1694, in-4°. — 4° *Musikalisches Fundament* (Fondement musical), 2 parties; Kempten, 1702, in-4°. Cette édition est la deuxième; on ignore la date de la première. Ce dernier ouvrage est un traité de musique, didactique et pratique. La première partie traite des principes de la musique et du plain-chant; la seconde renferme les exemples.

**EISER** (ANTOINE), professeur de flûte au conservatoire de Prague, est né dans cette ville, en 1800. Admis comme élève dans ce même conservatoire où il enseigna lui-même plus tard, il y étudia pendant six ans, et en sortit bon musicien et flûtiste habile. Il obtint son premier engagement en 1832, à l'orchestre de Grätz en Styrie, comme première flûte. Peu de temps après il abandonna cette position pour revenir dans sa ville natale, et entra au théâtre national ainsi qu'au conservatoire. Il a publié quelques compositions pour son instrument.

**EISERT** (JEAN), musicien de la chambre et violoniste à Dresde, est né à Georgenthal, près de Rumburg, le 4 février 1775. Sans être placé parmi les virtuoses de l'Allemagne, il possédait un talent estimable. J'ignore si l'on a de lui quelque composition.

**EISERT** (JEAN), fils du précédent, est un organiste distingué. Il est né à Dresde, en 1810, et s'est fixé à Vienne, où il a publié des pièces d'orgue, notamment de bonnes fugues.

Un frère de celui-ci, connu sous le nom de *Eisert jeune*, s'est fixé à Dresde, et s'y est fait remarquer comme organiste et pianiste distingué.

**EISNER** (CHARLES), un des virtuoses les plus remarquables du milieu du dix-neuvième siècle sur le cor, est né en Saxe, dans l'année 1796. Après avoir été attaché pendant dix ans à la chapelle impériale de Saint-Petersbourg, il a obtenu une pension de cette cour, et, de retour en Allemagne, est entré dans la musique de la chapelle royale à Dresde, en 1836. Postérieurement il a fait un voyage et s'est fait entendre avec succès à Berlin, Vienne, Prague, et à Paris en 1840. On a gravé quelques compositions de cet artiste pour son instrument, parmi lesquelles on remarque : 1° Introduction et polonaise pour cor et orchestre, op. 9; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Scène et air pour cor chromatique, op. 10; Leipsick, Kistner.

**EISRICH** (CHARLES-TRAUCCOTT), directeur de musique à Riga, est né à Baireuth, vers 1776. Il possédait un talent assez distingué comme pianiste et comme violoniste; mais c'est surtout comme compositeur de chansons qu'il s'est fait de la réputation en Allemagne. Son mérite en ce genre consistait surtout dans l'expression spirituelle des paroles. On a de lui des chansonnettes pour soprano et ténor, avec acc. de piano, Leipsick, Hofmeister, et sept recueils de chansons à voix seule, avec acc. de piano, Leipsick, Hofmeister, Fleischer, etc.

**EKHART** (FRANÇOIS-JOSEPH), né à Tœplitz, en Bohême, vers 1735, était déjà assez habile

sur le piano à l'âge de six ans. Élève de son père pour l'orgue, il fut admiré pour son talent sur cet instrument, et passa pour un organiste distingué, même dans la Bohême, où les bons organistes ne sont point rares. Il voyagea beaucoup, particulièrement en Italie, et vécut à Rome pendant plusieurs années. Le pape (Clément XIV), qui était connaisseur dans les arts, admira son talent sur l'orgue et sur la harpe. Nommé organiste de la basilique de Saint-Pierre, par ce pontife, il charma souvent sa retraite par les accents de sa harpe. En 1780, Ekhart jouissait en Italie de beaucoup de célébrité comme organiste et comme compositeur. La plupart de ses ouvrages ont été dédiés à son père, qui vécut fort vieux, et se trouvent encore en Bohême, dans quelques bibliothèques d'amateurs.

ELER (André), né en Alsace, vers 1764, vint fort jeune à Paris, et s'y fit connaître par quelques bonnes compositions pour les instruments à vent. Plus occupé du soin de s'instruire que du désir de se faire valoir dans le monde, il ne jouit pas de la réputation qu'il méritait : il resta presque toujours dans un état voisin de la misère. Lors de la réorganisation de l'école royale de musique en 1816, il fut nommé professeur de contrepoint; mais il ne profita pas longtemps de cette amélioration dans sa fortune, car il mourut le 21 avril 1821. Le gouvernement a voulu réparer l'injustice du sort envers lui, en accordant une pension à sa veuve. Eler a composé la musique d'*Apelle et Campaspe*, qui fut jouée à l'Opéra en 1798, et celle de *L'Habit du chevalier de Grammont*, qu'on a représenté au théâtre de l'Opéra-Comique, en 1800, et qui est resté au répertoire. Plus de vingt ans avant sa mort il avait écrit un opéra intitulé : *la Forêt de Brama*, dont le poème était reçu depuis longtemps; et, comme beaucoup d'autres victimes de l'incurie de l'administration de l'Académie royale de musique, il a attendu vainement qu'on représentât son ouvrage. Les élèves d'Eler trouvèrent un jour leur maître occupé à fendre du bois dans la cour de la maison où il demeurait; ils voulurent l'aider à porter ce bois jusqu'à son cinquième étage : *Laissez, messieurs*, leur dit-il; *je suis fait à cette besogne, et je m'accoutume à tout, excepté à la musique de Castel*. Eler n'avait jamais pardonné à ce maître d'avoir fait préférer autrefois Berton à lui pour une des places de professeur d'harmonie au Conservatoire. Les compositions instrumentales d'Eler sont : 1° *Ouverture en harmonie*; Paris, Ozi. — 2° *Six Walses et une Anglaise pour 2 clarinettes, 2 cors et 2*

*bassons*. — 3° *Symphonie concertante pour flûte, cor et basson*; ibid. — 4° *Trois quatuors pour deux violons, alto et basse*, op. 2; ibid. — 5° *Trois trios pour deux violons et basse*; Paris, Pleyel. — 6° *Trois quatuors pour flûte, clarinette, cor et basson*, op. 6; ibid. — 7° *Trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse*, op. 7. — 8° *Six sonates pour piano, violon et viole*, op. 8; 1801. — 9° *Concerto pour cor en fa, avec orchestre*; ibid. — 10° *Trois trios pour flûte, clarinette et basson*, op. 9; ibid. — 11° *Trois quatuors pour deux clarinettes, cor et basson*, op. 10; ibid. — 12° *Trois quatuors pour flûte, clarinette, cor et basson*, op. 11; ibid. Dans les dernières années de sa vie, Eler fut presque constamment occupé à mettre en partition ou à extraire d'anciens recueils les compositions des maîtres les plus célèbres du seizième siècle. Il en avait formé une collection d'environ sept volumes in-fol. d'une écriture serrée. Ce précieux recueil a été acquis après sa mort par le gouvernement français, pour la bibliothèque du Conservatoire : il y est connu sous le nom de *Collection Eler*.

ELEUTHÈRE, musicien grec, dont parle Athénée, inventa l'espèce de chanson qu'on appelait *anope*. Il gagna un prix aux jeux Pythiques par la beauté de sa voix, quoiqu'il n'eût pas composé l'hymne qu'il chantait.

ELFORT (RICHARD), musicien anglais, fut d'abord attaché au chœur de l'église de Lincoln, et ensuite à celui de Durham. La beauté de sa voix de ténor le détermina plus tard à débiter sur le théâtre de Londres, mais sa petite taille son embonpoint, et son peu de talent comme acteur, le firent bientôt renoncer à cette carrière. En 1706, il entra à la chapelle du roi, avec cent livres sterling d'appointements. On a de lui *Six antennes à voix seule*, que Weldon a insérées dans sa collection intitulée *Divine Harmony*, avec une préface d'Elfort.

ELIE DE SALOMON, en latin ELIAS SALOMONIS, clerc de Sainte-Astère, dans le Périgord, vivait dans la seconde moitié du treizième siècle, et a écrit, en 1274, un traité de musique qu'il a dédié au pape Grégoire X, et qui a pour titre : *Scientia artis musicæ*. L'abbé Gerbert a publié cet ouvrage dans le troisième volume de sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique (p. 16 — 64), d'après un manuscrit de la bibliothèque ambrosienne de Milan. L'ouvrage d'Élie de Salomon renferme un traité du plain-chant où l'on trouve de bonnes observations, qui ne sont point ailleurs; mais ce qui lui donne une importance assez grande pour l'art, c'est qu'on trouve au trentième chapitre

les règles les plus anciennes qui soient parvenues jusqu'à nous pour faire le contrepoint improvisé appelé en France *Chant sur le livre*, et en Italie *Contrapunto da mente* (1). Ce chapitre a pour titre : *Rubrica de notitia cantandi in quatuor voces, et de quibusdam notabilibus debitis et honestis*.

ELKAMP (HENRI), compositeur et pianiste, né à Itzehoe, dans le Holstein, en 1812, fit son éducation musicale à Hambourg, sous la direction de Clasing. Ses premières compositions furent une sonate de piano, et de bons quatuors de violon (œuvres 2 et 3), qui furent publiés en 1834. Fixé à Hambourg, il y fit exécuter, en 1835, un oratorio de *Paulus*, qui obtint beaucoup de succès, et que l'Académie de chant de Berlin a fait entendre en 1838. La partition de cet ouvrage, réduite pour le piano, a été publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Härtel. On sait que Mendelssohn a traité le même sujet après Elkamp : il y a plus d'art dans son ouvrage, mais moins d'originalité dans les idées. Au mois de novembre 1838, Elkamp fit exécuter dans l'église Saint-Pierre, à Hambourg, un autre oratorio, intitulé *Die Heilige Zeit* (le Saint-Temps) qui renfermait des beautés signalées par les journaux du temps ; mais immédiatement après cette production l'auteur disparaît du monde musical, et aucun ouvrage depuis lors n'a fait connaître son existence. En 1836 il avait publié un recueil de chants spirituels et une fantaisie avec variations pour le piano, qui était son œuvre 15<sup>e</sup>.

ELLA (JOHN), fondateur de la société de musique instrumentale établie à Londres, sous le nom de *the Musical Union*, est né dans le nord de l'Angleterre, vers 1798. Destiné à la profession d'avocat dès l'âge de dix-sept ans, par ses pa-

rents, il trompa leur attente en se vouant à la musique par amour pour cet art. Jemy, musicien peu connu, fut son maître de violon, et il reçut des leçons d'harmonie de Atwood. Dans un voyage qu'il fit à Paris, en 1826, il fit aussi quelques études de contrepoint sous ma direction. Pendant vingt-cinq ans environ, Ella fut membre de l'orchestre de l'Opéra et de celui de la Société philharmonique en qualité de violoniste ; mais ayant conçu le plan d'organisation d'une société pour l'exécution de la musique instrumentale de chambre, qu'il réalisa en 1845, il se retira de ces emplois, afin de donner à la nouvelle institution tous les soins qu'elle réclamait. Bien accueilli par la haute aristocratie anglaise, il parvint à l'intéresser à son entreprise, obtint son patronage, et, grâce à ce puissant appui, le maintint dans une prospérité croissante. C'est ainsi qu'il a exercé une salutaire influence sur le goût de la nation anglaise pour la musique classique. Chaque année, pendant la saison, les artistes les plus célèbres et les plus distingués dans l'exécution de cette musique, Vieuxtemps, Sivori, Joachim, Molique, Piatti, Hallé, font entendre dans des matinées périodiques, en présence d'un auditoire d'élite, des compositions instrumentales, telles que quatuors, quintettes, sextuors, etc., de Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, avec une perfection d'ensemble qu'on entend rarement ailleurs. Ella publie également chaque année un bulletin analytique, avec les thèmes notés, des compositions exécutées dans chaque séance de la saison. Ce bulletin a pour titre : *The annual Record of the Musical Union*. Les bulletins réunis de chaque année forment un cahier d'environ 45 pages in-8°, imprimés avec luxe. La collection forme jusqu'à ce jour (1860) seize années.

ELLER (LOUIS), violoniste remarquable et compositeur pour son instrument, est né à Grätz (Styrie), en 1819, et y a reçu sa première instruction musicale du maître de chapelle Hysel. Ses progrès sur le violon furent si rapides, qu'à l'âge de neuf ans il put se faire entendre avec succès, dans un concert donné par la société musicale de la Styrie. Il donna ensuite plus de solidité à son éducation de musicien, en chantant comme enfant de chœur dans les églises. Après avoir étudié le chant pendant plusieurs années, il se rendit à Vienne, à l'âge de dix-sept ans, et s'y fit entendre, pour la première fois, en 1836, dans un concert donné par Dobler. La justesse de son intonation et l'habileté de son mécanisme d'archet y furent déjà remarquées. Eller ne resta pas longtemps à Vienne, parce que l'éclat de son succès dans cette ville le fit bientôt après appeler

(1) On trouve, il est vrai, dans les écrits d'Huchand ou d'Huchald de Saint-Amand et de ses successeurs des indications précises d'un genre de chant organisé et improvisé appelé *diaphonie* ; mais c'est d'une sorte de contrepoint régulier qu'il est question dans le livre d'Elie de Salomon, et non de cette barbare invention.

Il est vrai encore que dans le manuscrit 812 du fonds de Saint-Victor, de la bibliothèque impériale de Paris, lequel contient un traité de musique du commencement du treizième siècle, on trouve des règles de *déchant* ou contrepoint improvisé qui commencent par ces mots : *Quicquid vult déchanter, il doit premiers savoir quel quint et doubles ; ejus est li quinte et doubles est la sextisme ; et doit regarder se li chans monte ou aiale ; se li monte nous devons prendre la double note ; se li aiale, nous devons prendre la quinte note*, etc. ; mais ces règles ne s'appliquent qu'au contrepoint à deux parties, tandis que celles qui sont données par Elie de Salomon ont pour objet le contrepoint à quatre.

Vers le temps où vivait Elie de Salomon, Marchetto de Padoue écrivait aussi des règles de contrepoint improvisé ; mais ses ouvrages n'ont été rendus publics qu'au commencement du quatorzième siècle.

à Salzbourg, en qualité de maître de concerts et de professeur de son instrument. Ce fut de cette ville qu'il partit pour faire son premier voyage d'artiste en Hongrie et en Croatie, à la suite duquel il retourna, pour la première fois, à Grätz, en 1842. Il parcourut ensuite la Suisse, la France méridionale, et visita Paris en 1844. La *Gazette musicale* en parla alors (t. XI, p. 86) comme d'un talent de premier ordre. Dans l'année suivante, l'artiste retourna à Grätz, et y donna quelques concerts, ainsi qu'à Trieste; puis il visita le nord de l'Italie, et retourna dans le midi de la France, s'arrêtant quelques mois à Toulouse, dont le climat était favorable à sa santé. Son état habituel de souffrance l'a décidé à se fixer dans cette région, plus douce et d'une température plus égale que celle des autres pays qu'il avait visités : c'est à Pau, dans le département des Basses-Pyrénées, qu'il a pris son séjour habituel. Après avoir parcouru l'Espagne et le Portugal et avoir joué dans les cours de Madrid et de Lisbonne avec son ami Gottschalk, M. Eller donna son premier concert à Paris en 1850, puis il y donna des séances de quatuors avec Franchomme, MM. Sauzey et Seghers. Il y conquist l'estime des artistes par les grandes qualités de son mécanisme et par l'élévation de son style dans la musique classique. Postérieurement, il a fait plusieurs voyages en Allemagne, et a eu des succès d'enthousiasme à Dresde, à Dantzig, à Stettin, en 1854, à Francfort et à Wiesbaden, en 1855, de nouveau à Dresde, à Dantzig et Hanovre, en 1858. En 1855 il était retourné à Paris, et y avait donné un concert le 11 juin, dans lequel il joua le concerto de Mendelssohn, une *Corrente* de sa composition, la *Chaconne* de Bach, une *Valse diabolique* écrite par lui et des airs styriens variés. Les journaux de cette capitale le placèrent, après cette audition, au rang des virtuoses les plus remarquables de l'époque. Le 17 juillet de la même année, il joua à Londres, dans un concert de bienfaisance donné par la princesse Czartoryska, et le *Times*, le *Morning-Herald* et plusieurs autres journaux donnèrent les plus grands éloges au talent du violoniste. M. Eller a fondé à Pau des séances de musique classique qui excitent l'enthousiasme des amateurs. Un beau son, une grande justesse, beaucoup d'habileté de la main gauche, particulièrement dans la double corde, composent les qualités principales de cet artiste; mais on lui reproche de manquer de charme. Parmi ses compositions, on distingue : 1° *Corrente* pour violon et piano, op. 1; Paris, Richault. — 2° *Valse diabolique*, idem, op. 10; ibid. — 3° *Menuet sentimental*, idem, op. 12; ibid. — 4° Deux

études de concert pour violon seul, op. 2; ibid. — 5° Improvisation sur un chant d'église de Haydn; ibid. — 6° *Rhapsodie hongroise* pour violon et piano, op. 9; ibid. — 7° *Adagio et rondo* pour violon, avec piano, op. 17; Leipzig, Schuberth. — 8° *Capricci*, idem, op. 20; ibid. — 9° deux improvisés, idem, op. 21; ibid. — 10° Fantaisie originale, idem, op. 24; ibid. — 11° Menuets, contredanses et sérénades de Don Juan, de Mozart, arrangées pour violon seul, op. 22; ibid. — 12° Fantaisie sur des thèmes espagnols pour violon et piano, op. 22; Mayence, Schott.

ELLERTON (JOHN LONON), compositeur, est né le 11 janvier 1807, dans le comté de Chester, en Angleterre. Ses parents descendent d'une ancienne famille irlandaise, originaire de la Normandie. Dès son enfance on reconnut en lui un goût passionné pour la musique; à l'âge de sept ans il s'essayait déjà dans de petites compositions qui indiquaient un heureux instinct; mais son père ne cessa de combattre ce penchant et lui refusa toujours un maître de musique. M. Ellerton fut obligé de se livrer seul à l'étude du piano. Ayant été envoyé à l'université d'Oxford pour y faire ses études, il y obtint, en 1828, le grade de A. M. (maître ès sciences). Il n'avait pas cessé de cultiver la musique pendant son séjour dans cette ville, continuant toujours de se livrer à la composition, sans autre guide que des traités d'harmonie. Il y avait même écrit un opérette en langue anglaise et un opéra sur un texte italien. Sorti de l'université, il se rendit à Rome, et y fit des études sérieuses de contrepoint pendant deux ans, sous la direction d'un maître de chapelle nommé Terriani. Ce fut à Rome qu'il écrivit la plupart de ses opéras. M. Ellerton s'est exercé également dans la musique instrumentale, particulièrement dans le genre des quatuors pour les instruments à cordes, et dans celui de la symphonie. L'ardeur qu'il mettait dans son travail a souvent altéré sa santé, et l'a obligé de se rendre à Aix-la-Chapelle pendant plusieurs saisons, pour y retrouver, par l'usage des bains, ses forces épuisées. Le climat de l'Angleterre lui est défavorable, tandis que celui de l'Allemagne lui est salutaire. C'est aussi dans les provinces rhénanes, dans le duché de Bade et en Prusse que ses ouvrages ont obtenu le succès le plus décidé. M. Ellerton a épousé, en 1837, la fille du comte de Scarborough, pair d'Angleterre. Le catalogue des ouvrages de cet amateur distingué est composé de la manière suivante : 1° *Isisple*, opéra en trois actes. — 2° *Berenice in Armenia*, idem. — 3° *Annibale in Capua*, idem. — 4° *Il Sacrificio di Epilo*, idem. — 5° *Andromacca*, idem. — 6° *Il Carnevale di Venezia*, en deux

actes. — 7° *Il Marito a vista*, idem. — 8° *Carlo Rosa*, opéra allemand, en trois actes. — 9° *Lucinda*, opéra anglais, en trois actes. — 10° *Domenica*, idem, en deux actes. — 11° *The Bridal of Greermain* (les Noces de Greermain), idem, en cinq actes. — 12° *Paradise lost* (le Paradis perdu), oratorio en quatre parties. — 13° Six messes. — 14° six antiennes. — 15° Dix-sept motets. — 16° Soixante et un *glees* à 4, 5 et 6 voix. — 17° Quatre-vingt-trois duos à différentes voix. — 18° Cinq symphonies à grand orchestre. — 19° Quatre ouvertures de concert. — 20° Trois quintettes pour 2 violons, alto et 2 violoncelles. — 21° Quarante-quatre quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle. — 22° Trois trios pour violon, alto et violoncelle. — 23° Huit trios pour piano, violon et violoncelle. — 24° Deux sonates pour piano et violon. — 25° Une idem pour piano et alto. — 26° Une idem pour piano et violoncelle. — 27° Neuf idem pour piano et flûte.

**ELLEVIOU** (JEAN), acteur célèbre de l'Opéra-Comique, naquit à Rennes, le 14 juin 1769. Son père, chirurgien en chef de l'hôpital de cette ville, le destinait à suivre sa profession, et ses études furent dirigées vers ce but ; mais la répugnance que la dissection des cadavres inspirait au jeune Elleviou était invincible. Un goût passionné pour la comédie lui faisait chercher les occasions de la jouer en société, bientôt il ne lui suffit plus d'en faire un délassement à ses travaux, et le désir de se faire comédien lui fit abandonner clandestinement la maison paternelle. Arrivé à Paris, il y fut engagé par le directeur du théâtre de la Rochelle, qui l'emmena et qui se disposait à le faire paraître en public, quand l'intendant de la province fit arrêter le débutant, qui ne recouvra sa liberté qu'à l'arrivée de son père. Après de vives altercations, Elleviou promit de renoncer à la comédie, et consentit à retourner à Rennes. Il y reprit le cours de ses études, et quelque temps après il fut envoyé à Paris pour y terminer ses cours. Mais à peine y fut-il arrivé, qu'il prit la résolution de secouer le joug paternel et de s'abandonner à sa vocation pour le théâtre. Le 1<sup>er</sup> avril 1790 il débuta à la Comédie italienne par le rôle du *Déserteur*. Sa voix alors était une basse-taille dont le timbre était sourd et dont l'étendue n'était pas développée. Ses succès ne répondirent point d'abord aux espérances que son goût pour la scène avait fait naître ; cependant il fut reçu dans la même année comme acteur aux appointements. Le premier rôle nouveau qui lui fut confié est celui du nègre, dans *Paul et Virginie*, de Kreutzer ; bientôt après, le travail qu'il fit pour développer les sons élevés de sa

voix en changèrent le caractère ; il perdit successivement plusieurs notes graves, et de basse qu'elle était d'abord, sa voix se transforma en ténor, qui s'étendit chaque jour vers le haut par l'étude qu'il fit des sons de tête. La métamorphose était déjà opérée en 1792, car Elleviou put chanter alors le rôle de *Philippe*, dans l'opéra de Dalayrac intitulé *Philippe et Georgette*. Ce rôle commença sa réputation. Chanteur agréable, et doué de tous les avantages de la taille et de la figure, il plaisait aux femmes, mais les hommes le jugeaient plus sévèrement, et le plaçaient fort au-dessous de Michu, comme acteur.

Enlevé par la loi sur la réquisition à ses études dramatiques, Elleviou dut se rendre à l'armée ; mais il y resta peu de temps ; une commission fictive qu'il se fit donner le ramena à Paris, où il prit parti dans les sociétés de jeunes gens appelées *Sociétés de muscadins*, qui entreprirent d'opérer une réaction complète après le 9 thermidor. Poursuivi par la police, Elleviou se réfugia à Strasbourg, en 1795, et ce fut là qu'il commença à prendre cette aisance de la scène, cette diction élégante, et ce jeu fin et spirituel qui l'ont ensuite rendu célèbre. Rappelé à la Comédie-Italienne de Paris, il y joua d'origine et avec de brillants succès les principaux rôles dans *Gulnare*, *Zoraimé* et *Zulnare*, *Trente et quarante*, *le Prisonnier*, *Adolphe* et *Clara*, *Maison à vendre*, *le Calife de Bagdad*. Sa voix était devenue plus belle, plus sonore, plus flexible, et, bien qu'il fût inférieur à Martin comme musicien, il se soutenait à côté de lui comme chanteur. Il y avait d'ailleurs plus d'expression naturelle et plus de charme dans son organe et dans ses accents. Les rôles de petits maîtres et de jeunes militaires étaient ceux où il brillait alors, quoiqu'il pût jouer avec succès les caricatures, ainsi qu'il le fit voir dans *le Cabriolet jaune*, *l'Irato* et *Picaros et Diego*. Piqué du reproche que lui adressaient quelques journaux de n'être bon acteur que sous le costume de houzard, et peut-être persuadé que dix années de vogue avaient usé les succès de ce genre, Elleviou songea à s'essayer dans des rôles qui exigeaient plus de sensibilité, un talent plus flexible. A la réunion des acteurs des théâtres Favart et Feydeau, qui s'était opérée en 1801, il était devenu un des cinq administrateurs de la nouvelle société ; il profita des avantages de sa position pour faire remettre à la scène les anciens opéras qui lui offraient des chances de succès dans la nouvelle direction qu'il voulait prendre. C'est ainsi qu'on vit reparaitre tour à tour *l'Ami de la maison*, *Zémire et Azor*, *Richard Cœur de Lion*, *le Roi et le Fermier*,

*Félix*, etc. Dans tous ces ouvrages, Elleviou fit preuve de sensibilité, de goût et d'intelligence; il leur rendit toute la fraîcheur de la nouveauté, et leur procura des succès plus brillants que ceux qu'ils avaient eus dans leur origine. Tout Paris voulut le voir et l'entendre dans les rôles de *Blondel*, d'*Asor* et de *Félix*; il y était à la fois chanteur plein de goût et d'expression, acteur remarquable par la noblesse et la sensibilité. Des rôles nouveaux écrits pour lui prouvèrent qu'il n'avait pas besoin de la tradition pour se diriger dans la carrière nouvelle où il s'était engagé. Celui de *Joseph* lui fit particulièrement beaucoup d'honneur. Dans *Jean de Paris* il retrouva toute son ancienne légèreté, mais avec plus d'aplomb et de fini dans les détails.

Cet acteur, adoré du public, jouissait d'avantages très-considérables au théâtre, car dans les dernières années, ses appointements s'élevaient à 84,000 francs de traitement annuel ou de gratifications. Ses prétentions grandirent avec ses succès, et ses exigences allèrent en 1812 jusqu'à demander cent vingt mille francs par an. L'empereur Napoléon s'opposa à cette concession de la part des sociétaires de l'Opéra-Comique, et voulut même que le traitement de 84,000 francs fût diminué. Elleviou, qui ne cherchait peut-être qu'un prétexte pour se retirer pendant qu'il jouissait encore de toute la faveur du public, saisit cette circonstance, et quitta la scène au mois de mars 1813. Le 10 de ce mois il donna sa représentation de retraite, et joua dans *Adolphe et Clara* et dans *Félix* pour la dernière fois. Malgré la gravité des événements politiques, à cette époque, le public se porta en foule au théâtre, et donna, pendant tout le cours de la représentation, des témoignages d'intérêt et de regret à l'acteur de sa prédilection. Depuis ce temps, Elleviou a vécu dans la retraite à sa terre de Roncières, près de Tarare, dans le département du Rhône. Ses économies et un mariage avantageux lui avaient fourni les moyens de faire l'acquisition de cette propriété considérable. Là, il se livrait à son goût pour l'agriculture, et les bonnes études de sa jeunesse lui faisaient trouver dans la littérature et dans les arts d'agréables délassements de ses travaux. On a de lui les livrets de trois opéras : *le Vaisseau amiral*, *Delia* et *Werdikan*, et *L'Auberge de Bagnères*, qui ont été joués au théâtre Feydeau. Elleviou est mort subitement à Paris, d'une apoplexie foudroyante, le 5 mai 1842, à l'âge de soixante-treize ans.

ELLIOTT (...), facteur d'orgues distingué, né à Londres en 1782, a contribué aux perfectionnements de la partie mécanique des instru-

ments de cette espèce. Ses orgues se font aussi remarquer par la bonne qualité des jeux de fonds. Dans ses derniers travaux, les plus considérables, il a eu le bon esprit de s'associer Hill, homme d'génie, fécond en expédients pour vaincre les difficultés que présente quelquefois l'emplacement des orgues. Elliott avait été élève de Hill, père de celui qui vient d'être nommé. Un de ses premiers ouvrages fut la reconstruction, en 1814, de l'orgue de la chapelle royale de Whitehall, construit originairement sous le règne de Charles II, vers 1680, par le vieux Schmidt, facteur allemand. Ses instruments les plus considérables sont : 1° le grand orgue de la cathédrale d'York, en société avec Hill, composé de trois claviers à la main, clavier de pédale, et qui contient environ 8,000 tuyaux, dont 3 jeux de 32 pieds ouverts, un bourdon et une bombarde de 32 pieds. Cet instrument a coûté 125,000 francs, non compris la dépense du buffet, qui a été de mille livres sterling. — 2° L'orgue à trois claviers manuels et clavier de pédales, dans Christ-Church, Newgate Street, à Londres. — 3° l'orgue à trois claviers manuels et clavier de pédale, à l'église de Creyditon. Elliott a cessé de travailler vers 1840.

ELLYS (RICHARD), littérateur anglais, et sénéateur du tribunal suprême, au commencement du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre cité par quelques biographies sous ce titre : *Observationes philolog. ad loca Nov. Testam.*, Rotterdam 1727, in-8°; mais le titre véritable est *Fortuita sacra*. On y trouve une dissertation sur les cymbales antiques, intitulée *Commentarius de cymbalis*. Très-supérieure à l'ouvrage de Lampe (voy. ce nom) sur le même sujet, la dissertation d'Ellys commence à la page 263 du volume, et finit page 378. Elle est divisée en 32 chapitres, où il est traité de l'origine des cymbales; de l'analogie de leur forme avec la plante du genre *cotylédone*; des coquillages qui servirent de cymbales ou de crotales dans les premiers temps; de l'usage des cymbales dans les fêtes de Bacchus, de Cybèle, de Cérès et d'Iris; de l'union constante, chez les anciens, des cymbales et des timbales et tambours; de la matière des cymbales; de la qualité des sons qu'elles produisaient; de la variété de leurs formes; de l'usage des cymbales en particulier chez les Hébreux, etc. Le livre de Richard Ellys est malheureusement assez rare.

ELLMENREICH (JEAN-BAPTISTE), acteur et chanteur allemand, né à Neubrisach en 1770, parut sur le théâtre de Francfort pour la première fois au mois de mars 1792, et joua pendant plusieurs années sur celui de Hambourg. Sa voix était une basse très-grave et d'un beau volume de son. En 1802, on essaya d'établir à Paris, au

théâtre de la porte Saint-Martin, un Opéra allemand, auquel on donna le nom de *Théâtre Mozart*. Ellmenreich y chanta dans *l'Enlèvement du sérail* et dans plusieurs autres ouvrages; mais cette entreprise n'ayant point eu de succès, les acteurs furent congédiés, et ce chanteur se borna à se faire entendre dans quelques concerts. En 1804, il entreprit de voyager avec le pianiste Woelfl, pour donner des concerts, et l'année suivante il se fixa à Londres. On a sous son nom quelques pièces pour le chant, parmi lesquelles on remarque : 1° *Der Rechenmeister Amor* (l'Amour arithmétique) pour piano et chant, avec accomp. de deux violons, alto et basse; Hambourg, 1798. — 2° *Air favori : Schöne Mädchen* (Belle Fille). — 3° *Das Leben ist ein Würfelspiel* (la Vie est un coup de dé), ariette; Leipsick, Kühnel. — 4° *Amusements des soirées*, trios pour soprano, ténor et basse, avec acc. de guitare et piano, Paris, 1803.

Un compositeur du même nom, attaché à la petite cour de Schwerin, a donné dans cette ville, en 1848, un opéra intitulé *Der beide Kaiser* (les Deux Empereurs).

**ELMENHORST** (HENRI), né à Parchim, dans le Mecklembourg, le 19 octobre 1632, fit ses études à Leipsick, où il fut nommé magister en 1653. De là il alla à Wittenberg et ensuite à Hambourg, où il fut fait diacre de l'église Sainte Catherine, en 1660, et enfin pasteur de l'hôpital de Saint-Job, en 1697. Il est mort dans cette ville, le 21 mai 1704. On a de lui un livre de cantiques sous le titre de *Geistliches Gesangbuch mit Franckens musikalischer Composition*, et un traité historique sur l'opéra, intitulé *Dramatologia antiquo-hodierna, das ist Bericht von den Opernspielen*, etc. Hambourg, 1688, in-4° de 186 pages. Cet ouvrage contient de savantes recherches sur ce sujet.

**ELOUIS** (JOSEPH), professeur de harpe, né à Genève en 1752, vécut à Londres pendant plusieurs années, et se fixa ensuite à Paris, en 1787. Il a publié plusieurs ouvrages pour son instrument; les plus connus sont : 1° *Air du pays de Galles*, varié. — 2° *Romances d'Estelle*, suivies d'un air varié pour harpe et piano. — 3° *Selection of favorite Scotts songs, with accompaniment for the piano-forte*; 2 vol. in-fol.

**ELOY**, musicien savant, vécut au quinzième siècle, antérieurement à Tinctoris, qui le cite avec éloge dans le cinquième chapitre du troisième livre de son *Proportionnaire de musique*. Il fut un peu postérieur à Dufay, Dunstable et Binchois, car les contemporains de ceux-ci ne citent pas son nom conjointement à ceux de ces hommes célèbres; mais il vécut dans la première

partie et vers le milieu du quinzième siècle, dans le même temps que Barbirean, Fauques, Domart, Brassart, Le Rouge, et Puylois. On n'a rien trouvé jusqu'à ce jour (1860) pour établir les éléments d'une biographie d'Eloy, car on ignore également quelle fut sa patrie, le nom du maître qui dirigea ses études, et la position qu'il occupa. Plusieurs familles anciennes du nom d'Eloy existent dans la Flandre française et dans le Hainaut; peut-être est-il permis de croire que le musicien dont il s'agit a vu le jour dans une de ces provinces. Il avait cessé de vivre longtemps avant l'époque où Petrucci de Fossombrone inventa la typographie de la musique, et ses ouvrages étaient sans doute oubliés dès lors, car on n'en trouve aucun fragment parmi ceux que ce typographe a publiés, ni dans aucune autre collection postérieure. Tinctoris (*loc. cit.*) dit, en parlant de la manière d'indiquer le mode mineur dans la notation proportionnelle : *C'est ainsi qu'a écrit Eloy, très-savant en ce qui concerne les modes, dans sa messe intitulée : Dixerunt discipuli* (1). Gafori accorde des éloges semblables à ce maître à propos des mêmes choses, et cite la même messe (2). Cette messe se trouve en manuscrit à Rome, dans les archives de la chapelle pontificale. L'abbé Baini en avait fourni au conseiller Kiesewetter le *Kyrie* et l'*Agnus*; celui-ci les a publiés en partition dans son histoire de la musique européenne occidentale (3); ce sont des morceaux de grand mérite pour le temps où ils ont été écrits.

**ELOY** ou **ELOI** (CASIMIR), né à Amiens, le 18 février 1778, entra comme élève dans les classes de chant du Conservatoire, au mois de floréal an vii (1799), et débuta à l'Opéra en 1804, dans les rôles de ténors. Cet acteur s'est retiré à la fin de 1823, après vingt ans de service.

**ELSBETH** (THOMAS), compositeur, né à Neustadt en Franconie, s'établit à Francfort-sur-l'Oder, vers 1600, puis se fixa vraisemblablement à Jauer, petite ville de la Silésie, d'où l'épître dédicatoire d'un de ses ouvrages, imprimé en 1624, est datée. Il est d'ailleurs remarquable que la plupart de ses compositions ont été imprimées à Liegnitz, autre ville de la Silésie,

(1) Sicut Eloy quem in modis doctissimum accepit in missa *Dixerunt discipuli* fecit.

(2) Eloy igitur in modis doctissimus in missa sua *Dixerunt discipuli* duobus ipse longum perfectarum paucis modum majorem perfectum declaravit atque insuper trium temporum paucis minoris modi perfectionem contendit. (*Musica utriusque cantus practica*, lib. II, c. 1.)

(3) *Geschichte der Europ. Abendland. Musik*, pl. XIV-XV.



et se trouvent dans la bibliothèque du Gymnase de cette ville, où M. Dehn, conservateur de la Bibliothèque royale de Berlin, pour la partie musicale, les a découvertes. On a de lui *vingt-quatre motets à six voix*, Francfort-sur-l'Oder, 1600. Quatre de ces motets sont sur des paroles allemandes, et les autres sur des textes latins. Le titre de cet ouvrage est : *Selectissimæ et novæ cantiones sacræ, vulgo motecta appellatæ, nec unquam antehac in lucem emissæ, sex vocum, cum ad vivam vocem, tum ad omnis generis instrumenta accommodatæ*; in-4° obl. Les titres des autres productions de ce musicien sont :

1° *Selectissimæ et novæ cantiones sacræ vulgo motecta appellatæ, nec unquam antehac in lucem emissæ, quinque vocum, in publicum ecclesiarum et scholarum placitum usum typis divulgatæ per Thomam Elselthum neapolitan. Franc. Lignicii typis Nicolai Sartorii*, 1590, in-4° obl. avec un index de xii n°. — 2° *Neue ausserlesene weltliche Lieder zuvor niemals in Druck ausgegangen, mit 5 Stimmen* (Nouvelles chansons mondaines choisies à cinq parties); Francfort-sur-l'Oder, 1599, in-4° obl. Ce recueil contient 36 morceaux. — 3° *Selectissimæ et novæ cantiones sacræ vulgo motecta appellatæ nec unquam antehac in lucem emissæ, quatuor vocum*; Lignicii, excudebat Sartorius, 1606, in-4° obl. Ce recueil contient 20 morceaux, dont onze en latin et huit en allemand. — 4° *Neue ausserlesene Lieder, zu Gottes Lob gerichtet dann auch von der edlen und lieblichen Musica, mit 5 Stimmen* (Nouvelles chansons choisies à la louange de Dieu et aussi de la noble et aimable musique, à 5 voix); Liegnitz, Nic. Schneider, 1607, in-4° obl. Ce recueil contient 20 morceaux. — 5° *Erster Theil Sonntäglicher Evangelien, etc., mit 3 Stimmen* (Première partie des évangiles pour les dimanches, à 3 voix); Liegnitz, Nic. Sartorius, sans date, avec une dédicace datée du 1<sup>er</sup> mars 1616. *Ander Theil*, etc. (seconde partie du même ouvrage), sans date, avec une dédicace du 12 mai 1621, in-4°. La première partie contient 30 morceaux, la deuxième 24 n°. — 6° *Melpomene sacra, festis fidelium nuncupata, das ist ausserlesene geistliche Gesänge auff alle vornehme Fest durchs ganze Jahr, mit 6 Stimmen* (Cantiques choisis pour toutes les grandes fêtes de l'année, à 6 parties); Breslau (sans date), avec une dédicace datée de Jauer, 1624, in-4°.

ELSNER (JOSSEPH), compositeur, né à Grottau, ville des États prussiens, le 1<sup>er</sup> juin 1769, était fils d'un menuisier qui, doué d'un esprit ingénieux et de connaissances musicales, construi-

sait des clavecins, des harpes et d'autres instruments de musique. En 1781, Elsner fut envoyé à Breslau, pour y faire ses études au collège, et entra, comme enfant de chœur, à l'église des Dominicains. Plus tard, il fut employé au théâtre comme violoniste et comme chanteur; là, les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre de bonne musique développèrent en lui le goût de la composition dramatique. Destiné par son père à l'étude de la médecine, il ne se rendit point à ses vœux, et sa résolution fut prise de se livrer à l'étude de l'art sous la direction de bons maîtres. Förster, directeur de musique à Breslau, lui donna des leçons d'harmonie. Ses premières productions furent des romances, parce que ce genre exige peu de connaissances dans l'art de la composition. Quoique peu avancé dans cet art, il essaya pourtant ses forces dans des airs de danse, des duos, trios, et même dans un concerto de violon avec accompagnement d'orchestre. L'habileté venant avec l'expérience, il écrivit des morceaux de musique religieuse, un oratorio, un morceau de musique pour des instruments à vent, destiné à la procession de la Fête-Dieu, une symphonie (en ré) et quelques autres morceaux de différents genres. Arrivé à Vienne, pour y continuer ses études, il abandonna complètement celle de la médecine, et ne s'occupa plus que de la musique. Lié avec les artistes les plus recommandables, il puisait dans leur entretien et dans la lecture des meilleures partitions l'instruction qui lui était nécessaire pour parcourir la carrière d'artiste avec honneur. En 1791, il s'établit à Brunn, où la place de premier violon du théâtre lui fut confiée. Il y écrivit, jusqu'à Pâques de 1792, quatre quatuors pour des instruments à cordes, un concerto pour la flûte, et une cantate dont le mérite fit obtenir à Elsner la place de directeur de musique à Lemberg. Depuis 1792 jusqu'en 1799, époque de son séjour en cette ville, il écrivit des entr'actes pour la tragédie de *Mario-Stuart* de Schiller, toutes les danses de la saison du carnaval pendant plusieurs années, quatre symphonies, huit quatuors pour des instruments à cordes (publiés à Vienne, Offenbach et Varsovie), un concerto facile pour le violon, trois sonates pour violon et violoncelle, des sonates pour piano, violon et violoncelle, plusieurs grandes et petites cantates, des chœurs et des entr'actes pour le drame intitulé *Lanassa*, une messe de *regium* brève, et les opéras dont les titres suivent : 1° *Die seltenen Brüder oder die vier Zauberkekeln* (les Frères bizarres ou les quatre balles enchantées), imitation de *La Flûte enchantée* de Mozart. — 2° *Der verkleidete Sultan* (le Sultan travesti). — 3° *Iskhar*,

pièce polonaise avec chant. — 4° *Sydney e Tumma*, mélodrame polonais. — 5° *Les Amazones* (opéra polonais en deux actes).

En 1799 Elsner fut appelé comme directeur de musique au théâtre de Varsovie. Arrivé en cette ville, il y fit représenter les pièces qui viennent d'être citées; l'année suivante il y écrivit le *Sultan Wampou*, opéra, et dans l'espace de vingt années il composa vingt-deux ouvrages dramatiques, tous en langue polonaise. Dans cet intervalle, il avait fait un voyage à Paris, et y avait fait entendre quelques-unes de ses compositions dans des concerts donnés à Saint-Cloud et aux Tuileries. Après l'institution du grand-duché de Varsovie, Elsner, de concert avec la comtesse Zamoïska, fonda en 1815 une société pour les progrès de la musique en Pologne qui fut le commencement du Conservatoire de Varsovie, établi en 1821, après que Elsner eut quitté la direction de la musique du théâtre. Elsner fut nommé directeur de ce Conservatoire et professeur de composition. Par ses soins, l'établissement était déjà parvenu à un état satisfaisant de prospérité; mais les événements politiques qui ont suivi la révolution de 1830 en ont fait fermer les portes. Cette école a été rétablie postérieurement, mais avec une organisation moins importante. En 1834, Charles Soliva, compositeur italien, en avait la direction. Retiré dès lors dans sa maison du faubourg de Praga, Elsner continua d'écrire un grand nombre de compositions religieuses, particulièrement plusieurs belles messes, son oratorio *la Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, qui fut exécuté solennellement en 1844, dans l'église évangélique de Varsovie, par trois cents musiciens, sous la direction de T. Niducki et de Billing, et enfin son *Stabat Mater*, composé en 1844, et que l'auteur écrivit de la main gauche, parce que la droite avait été frappée de paralysie. Cet excellent artiste est mort dans l'été de 1854, entouré de l'estime de toute la Pologne, et en particulier de ses élèves. Sa femme l'avait précédé de deux ans dans la tombe. Son cabinet de travail et sa bibliothèque ont été laissés intacts par sa famille : on y voit encore sur sa table de travail les plumes avec lesquelles il écrivit ses derniers ouvrages. Les connaissances solides que Elsner avait déployées dans la direction et dans l'enseignement du Conservatoire de Varsovie lui firent obtenir en 1825 le titre de chevalier de Saint-Stanislas.

En 1818, cet artiste recommandable visita la Silésie, son pays natal, et passa une saison aux eaux de Reinerz, pour y rétablir sa santé : il s'y lia d'une étroite amitié avec Ébell. La loge maçonnique de Varsovie, qu'il avait présidée pen-

dant plusieurs années, a fait lithographier son portrait, et Buguskawskin a publié sa biographie détaillée, en langue polonaise. Ce compositeur laborieux a produit, outre les ouvrages qui ont été cités précédemment : I. POUR LE THÉÂTRE : 1° *Mieszkańcy Kamzatkan* (les Habitants du Kamtschatka), opéra en un acte. — 2° *Siedem razy jeden* (Sept fois le même), en un acte. — 3° *Stary trzpiot* (le Vieux Petit-Maitre), en deux actes, 1805. — 4° *Nurza had*, mélodrame, avec danses et chants, en trois actes, 1805. — 5° *Wieszczka Urzella* (la Vieille Ursule), opéra en trois actes, 1806. — 6° *Sond Salomona* (le Jugement de Salomon), tragédie avec danses et chants, en trois actes, 1806. — 7° *Andromède*, opéra sérieux en un acte, 1807. — 8° *Trybunał niewidzialny* (le Tribunal secret), en quatre actes, 1807. — 9° *Mieczysław Słepý* (Mieczysław l'aveugle), opéra en trois actes, 1807. — 10° *Karol Wietki i Witykind* (Charlemagne et Witikind), drame lyrique en deux actes, 1807. — 11° *Szewc i Krawcowna* (le Cordonnier et la Tailleurse), drame en un acte, 1808. — 12° *Urojenie i Rzeczywistość* (Chimère et réalité), opéra en un acte, 1808. — 13° *Écho*, drame en un acte, 1808. — 14° *Śniadanie Trzpiotów* (le Déjeuner des petits-maitres), en deux actes, 1808. — 15° *Zonapo drodze* (la Femme en voyage), en trois actes, 1809. — 16° *Rzymos wobudzony* (Rome délivrée), drame avec chœurs, trois actes, 1809. — 17° *Benefis* (le Bénéfice), duodrame en un acte, 1810. — 18° *Sierra-Morena* (la Sierra Morena), opéra en trois actes, 1811. — 19° *Kabalista* (le Devin) en deux actes, 1813. — 20° *Król Lokietek* (le roi Lokietek), opéra en deux actes, 1818. — 21° *Jagiello Wietki* (Jagellon le Grand), en trois actes, 1820. — 22° *Le Sacrifice d'Abraham*, en quatre actes, 1827. — 23° Cantate pour le jour de naissance de l'empereur de Russie, Alexandre I<sup>er</sup>. — 24° Deux scènes pour l'opéra d'*Achille*, de Paër. — 25° Trois scènes pour *Ida*, de Gyrowetz. — 26° Trois scènes pour *Elisa*, de Mayer. — 27° *Les deux statues*, ballet. — 28° *Chimère et réalité*, opéra français. — 29° *La ritrosia disarmata*, duodrame italien, de Métafaste. — II. POUR L'ÉGLISE : 30° Trois messes à quatre voix et petit orchestre; Posen, Simon. — 31° *Missa quatuor vocibus comitante orchestra*; n<sup>os</sup> 1, 2; ibid. — 32° Messe en *fa*, à quatre voix et orchestre; ibid. — 33° Messe en *ut*, pour le couronnement de l'empereur de Russie; Varsovie, 1829. — 34° Messe pour quatre voix seules; Varsovie, Brzezina. — 35° Messe pour trois voix d'hommes et orgue; ibid. — 36° Messe pour quatre voix d'hommes sans accompagnement; ibid. — 37° *Requiem dedé-*

*cognus manibus Alexandri I, quatuor voc. cum instrum.*; ibid. — 38° Graduels pour quatre voix seules, ibid. — 39° Graduels pour trois voix d'homme et orgue, ibid. — 40° *Hymnus Ambrosianus pro vocibus quatuor cum instrum.*; Leipsick, Breitkopf et Härtel. — 41° Messe à quatre voix et orchestre; Varsovie, Plachetzki. — 42° Messe en sol à 2 et 4 voix, sur le texte polonais; ibid. — 43° Motet (*Gloria et honore*) pour deux chœurs; œuvre 28 de musique d'église; Leipsick, Hofmeister. — 44° Vêpres à 4 voix et orchestre; Posen, Simon. — 45° *In te Domine speravi*, motet à 4 voix. — 46° *Veni Sancte Spiritus*, hymne de Saint-Joseph et hymne pour la fête de Noël, avec acc. de 2 violons, alto, flûte obligée et orgue. — 47° Hymne de Sainte-Cécile, en ut. — 48° *De profundis* pour trois voix d'homme, et quelques instruments à vent; Varsovie, Brzezina. — 49° Offertoires pour quatre voix seules; ibid. — 50° Idem, pour 3 voix d'hommes et orgue; ibid. — 51° Deux offertoires pour 4 voix, 3 violons, alto, cor et basse solo; Posen, Simon. — 52° *Veni creator* à 8 voix ibid. — 53° *Veni creator* à 4 voix; ibid. — 54° *Te Deum* pour 4 voix, trompette et timbales. — 55° *Ave Maria* à 4 voix et orchestre. — 56° Messe de Sainte-Cécile, en ré mineur, œuvre 87. — 57° Messe solennelle en la, op. 88. — 58° *Stabat Mater* pour 4 voix solo, un et deux chœurs, altos, violoncelles, contrebasse et instruments à vent, op. 93. — 59° *La Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, oratorio. — 60° *Le Triomphe de la foi*, oratorio exécuté à Pétersbourg, en 1840. — 61° *Le Cantique de Siméon*, à 3 voix. — 62° Messe pour 4 voix d'hommes avec orchestre. — 63° Deuxième Messe idem. — 64° Messe à 4 voix d'hommes, solos avec chœur. — III. MUSIQUE INSTRUMENTALE : 65° Symphonie à grand orchestre en ré. — 66° Idem, en ut, œuvre 110; Offenbach, André. — 67° Idem, en si bémol, op. 17; Leipsick, Breitkopf et Härtel. — 68° Deux Polonaises pour l'orchestre; Offenbach, André. — 69° Thème avec variations; idem. — 70° Variations; idem, avec écho nocturne. — 71° 27 Suites de contredanses; idem. — 72° Six quatuors pour deux violons, alto et basse. — 73° Quatuor en fa pour piano; violon, alto et basse. — 74° Grand quatuor en mi bémol; idem, œuvre 14; Paris, Heutz-Jouve. — 75° Sonate à quatre mains pour piano, Paris, Érard. — 76° Trois Polonaises pour le piano; Leipsick, Péters. — 77° Trois rondes à la mazurka pour piano; ibid. — 78° Marche militaire pour piano, arrangée par Riern; Leipsick, Hofmeister. — 79° Polonaise pour piano et orchestre; Varsovie, Klukowski. — 80° Des

concertos pour divers instruments, en manuscrit. — IV. MUSIQUE DE CHANT : 81° Morceaux de chant et chansons à voix seule, avec acc. de piano, 24 cahiers. — 82° Six airs italiens et un dno; Varsovie. — 83° Plusieurs morceaux pour les francs-maçons. — 84° Morceaux pour 4, 5, 6, 7, 8, 9 et 10 voix avec texte polonais, à l'usage du Conservatoire de Varsovie. — 85° Canons à 3, 4 et 5 voix.

Les productions d'Elsner sont dans le style de la musique de Paër et de Mayer. Dans sa musique d'église il y a un peu trop de formes modernes et dramatiques; on y trouve de la facilité, une manière naturelle de faire chanter les voix, mais peu d'originalité et de variété dans les idées. Elsner écrit avec assez de pureté, bien qu'il laisse voir dans ses fugues que ses études n'ont pas été fortes.

Elsner est aussi l'auteur d'un petit mémoire intéressant qui a pour titre : *In wie Weit ist die polnische Sprache zur Musik geeignet* (Jusqu'à quel point la langue polonaise est favorable à la musique). Cet écrit a été publié dans le journal de Kotzebue intitulé *Freymüthigen*, ann. 1803, n° 122, et 487. Il fut composé originairement en langue polonaise. On connaît aussi un autre ouvrage de lui, pour l'usage des élèves du Conservatoire de Varsovie, intitulé *O Rhythmicznosci i metrycznosc i języka Polskiego* (Du rythme et de la prosodie de la langue polonaise).

M<sup>me</sup> Elsner a été longtemps cantatrice à l'opéra de Varsovie.

**ELSPERGER** (JEAN-CHRISTOPHE-ZACHARIE) ou *Elsberger*, né à Ratisbonne, en 1786, fut d'abord chantre et magister à l'école latine de Sulzbach, dans le haut Palatinat, et ensuite premier secrétaire particulier de la comtesse Palatine; il est mort à Sulzbach, le 1<sup>er</sup> février 1790. Il a composé plusieurs morceaux pour l'église, et beaucoup de symphonies et de sonates de clavecin. En 1783, il composa l'opéra du *Barbier de Séville*, qui fut représenté pour célébrer la cinquantième année du règne de Charles-Théodore, duc de Sulzbach. Il écrivit aussi pour la même circonstance une cantate intitulée *das Glückliche Sulzbach* (l'Heureuse Sulzbach).

**ELST** (JEAN VAN DER), moine augustin du couvent de Gand, issu d'une famille noble, naquit au château de Meulenakers, dans le Brabant, au commencement du dix-septième siècle. Dans sa jeunesse, il visita la France, et reçut des leçons d'orgue et de composition de Titelouze, organiste de la chapelle du roi. De retour dans sa patrie, il cultiva la théorie de la musique, et inventa un nouveau système de notation dans le-

quel il avait supprimé les queues et les lipsons des notes, et leur avait substitué les ligatures de l'ancienne notation noire du quatorzième siècle. Il adopta aussi une nouvelle nomenclature de solmisation dans laquelle il n'avait conservé les anciens noms *ut, ré, mi, fa, sol, la*, que pour les notes appelées vulgairement *naturelles*, et où il nommoit *ti, ri, fi, sil, li*, les notes diésées, et *ra, ma, sal, le, sa*, les notes bémolisées. Les principes de sa nouvelle méthode furent développés dans l'ouvrage qu'il publia sous ce titre : *Notæ augustinianæ sive musices figuræ seu notæ novæ concinnendis modulis faciliores, tabulatis organicis exhibendis aptiores*; Gandavi, typis Maximiliani Groet, 1657, 3 feuilles in-4°, avec 10 planches d'exemples. Une partie de cet opuscule est en langue française; la seconde partie est en latin. On a aussi de Van der Elst un traité de musique, d'accompagnement et de composition, écrit en langue flamande et intitulé : *Den ouden en de nieuwen Grondt van de Musicke*; Gand, Max. Groet, 1662, in-4° de 76 pages et 10 planches. L'auteur y a reproduit son système de notation.

**ELSTER** (Le Dr. DANIEL), compositeur de chants, particulièrement pour des voix d'hommes, né dans la Thuringe, vivait en 1835 à Schleusingen, et s'est établi postérieurement à Bâle dans l'Argovie, canton suisse, comme professeur de musique et de chant, et comme directeur d'une société chorale. Son premier ouvrage est un recueil de mélodies avec accompagnement de piano sur des poésies de Hoffmann de Fallersleben; puis il fut l'éditeur d'une Bibliothèque de chants à plusieurs voix d'hommes par divers auteurs et par lui-même, publiée à Schleusingen, en 2 volumes (1835-1838). Parmi ses dernières productions, on remarque le 100<sup>me</sup> psaume pour 4 voix d'hommes, une collection de 93 chants à 2, 3 et 4 voix, et une méthode élémentaire de musique, à l'usage des écoles du peuple, sous ce titre : *Vollständige Volksgesangschule*, en 3 parties; Baden, Zehnder. Elster est mort à Wittingen, près de Bade, le 19 décembre 1857.

**ELTERLEIN** (ERNEST D'), amateur de musique allemand demeurant à Waldheim, en Saxe, n'est connu jusqu'à ce jour que par deux petits écrits, dont le premier a pour titre : *Beethoven's Symphonien nach ihren ideale Gehalte* (les Symphonies de Beethoven considérées dans leurs combinaisons idéales, etc), L'autre : *Beethoven's Clavier-Sonaten. Für Freunde der Tonkunst* (les Sonates de piano de Beethoven. Pour les amis de la musique); Leipsick, Henri Matthes, 1856, petit-in-8°. Une

deuxième édition de ces opuscules a paru à Dresde, en 1858. M. d'Elterlein appartient au parti qui considère la musique comme en progrès, et montre un penchant sincère pour les compositions de Beethoven qui caractérisent sa troisième manière; car ainsi que M. de Lenz et Oulibicheff, il adopte cette division des trois styles dont nous avons signalé la réalité dans la notice de l'illustre compositeur que nous avons donnée dans la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens*. Toutefois M. d'Elterlein est raisonnable dans ses appréciations : il reconnaît que l'époque des productions de Haydn et de Mozart fut grande, belle, et que ses monuments sont impérissables. Élève du professeur de philosophie de Zurich, M. le docteur Frédéric-Théodore Vischer, il a puisé dans ses leçons le penchant à un idéalisme vague et rêveur, dont le très-remarquable traité d'Esthétique de ce penseur distingué porte l'empreinte; mais il se trompe parfois dans les applications qu'il en fait. Ainsi, lorsqu'il dit que Beethoven est l'expression la plus élevée (dans ses symphonies) de l'*idéal de la musique pure*, il oublie évidemment que cet homme illustre s'est donné, pour quelques-unes de ses plus grandes compositions, un programme qui les met en dehors du domaine de la musique pure, c'est-à-dire, de la musique en elle-même; car il a fait la *Symphonie héroïque*, la *Symphonie pastorale*, et la *Symphonie avec chœurs*. Il parle aussi un peu au hasard lorsqu'il dit qu'avec Gade un nouvel élément est venu faire son apparition dans la symphonie (*Mit Gade kommt ein neues Element in der Symphonie zur Erscheinung*, p. 109). Quel est cet élément, peut-on demander à M. d'Elterlein? Il répond : C'est le caractère de la nationalité du Nord (*Es ist dies des Character specifischer nordischer Nationalität*). Mais d'abord il serait assez difficile d'expliquer comment le caractère spécifique de la nationalité septentrionale pourrait se manifester dans la symphonie, à moins que celle-ci n'eût pour thèmes des mélodies de la Suède, de la Norvège ou du Danemark; or, rien de semblable ne se trouve dans les symphonies de Gade.

**ELWART** (ANTOINE-ÉLIE), compositeur et littérateur musicien, né à Paris, le 18 novembre 1808, entra à la maîtrise de l'église Saint-Eustache, comme enfant de chœur, à l'âge de dix ans, et y fit ses premières études musicales. Lorsqu'il eut atteint l'âge de treize ans, son père le plaça comme apprenti chez un layetier emballer; mais sa répugnance invincible pour cet état le détermina à sortir de chez son maître, en

dépôt de la volonté de ses parents. Obligé de pourvoir dès lors à son existence, il entra dans l'orchestre d'un petit théâtre des boulevards en qualité de second violon. Il était alors dans sa seizième année. Admis vers le même temps au nombre des élèves du Conservatoire, il y reçut des leçons d'harmonie d'un élève de Reicha, puis il suivit le Cours de composition de l'auteur de cette Biographie. Devenu élève de Lesueur, en 1828, il fonda dans la même année, avec le concours de plusieurs autres élèves, les *Concerts d'Émulation*, qui, pendant six ans, furent données dans la petite salle du Conservatoire, et devinrent l'école pratique des jeunes compositeurs et des solistes. En 1831 Elwart obtint au concours de l'Institut de France le deuxième prix de composition; le premier grand prix lui fut décerné en 1834. Déjà depuis deux ans il remplissait les fonctions de professeur adjoint du Cours de composition de Reicha. Devenu pensionnaire du gouvernement comme lauréat de l'Institut, il partit pour l'Italie, et pendant son séjour il écrivit une Messe solennelle, la plus grande partie d'un opéra italien, et une scène funèbre intitulée *Omaggio alla memoria di Vincenzo Bellini*, qui fut exécutée au théâtre Valle, au mois de novembre 1835. De retour à Paris dans l'année suivante, il y reprit possession de sa place de professeur adjoint du Cours de Reicha. Pendant quelque temps il a dirigé les concerts de la rue Vivienne, puis ceux de la Société de Sainte-Cécile. Il est aujourd'hui (1860) professeur titulaire d'harmonie au Conservatoire. Artiste laborieux et instruit, M. Elwart s'est livré à des travaux de tout genre : composition vocale et instrumentale, méthodes d'enseignement, critique, et même poésie, tout a été de son ressort. Ses principaux ouvrages sont ceux-ci : 1° Cinq Messes dont une à quatre voix et orgue, et une à cinq voix, chœur et orchestre, en action de grâces, à l'occasion de la naissance du comte de Paris; Paris, Catelin, 1840, gr. in-4°. — 2° Plusieurs messes à 2 et à 3 voix avec orgue et deux messes à 4 voix sans accompagnement. — 3° *Noé, ou le Déluge universel, oratorio-symphonie en quatre parties*, exécuté à Paris, le vendredi-saint de l'année 1846. — 4° *La Naissance d'Ève*, oratorio exécuté au Conservatoire en 1846. — 5° *Les Noces de Cana*, mystère avec solos de chant, chœur et orchestre. — 6° *Miserere* à 8 voix seules. — 7° *Ruth et Booz*, symphonie vocale. — 8° Un grand nombre de motets, dont plusieurs *O Salutaris* et *Ave Maria*, publiés à Paris, chez la Veuve Casaux. — 9° *Les Catalans*, opéra représenté avec succès au théâtre des Arts, à Rouen. — 10° Chœurs et musique instrumen-

tales pour l'*Alceste* d'Euripide, traduite par M. Hippolyte Lucas, et représentée à l'Odéon. — 11° *La Reine de Saba*, opéra non représenté. — 12° *Les Chercheurs d'or*, opéra en trois actes. — 13° Plusieurs cantates de circonstance. — 14° *Te Deum* exécuté dans les fêtes nationales de 1848 et 1849. — 15° Des symphonies inédites, ouvertures, quintettes, quatuors et trios pour des instruments à cordes. Comme littérateur musicien, M. Elwart s'est fait connaître par les productions dont voici les titres : — 16° *Petit Manuel d'harmonie, d'accompagnement de la basse chiffrée, de réduction de la partition au piano, et de transposition musicale*; Paris, 1839, in-8°. D'autres éditions de ce petit ouvrage ont été publiées en 1841 et 1844, et il a été traduit en espagnol par M. Valdemosa, pour le Conservatoire de Madrid. — 17° Duprez (chanteur de l'Opéra de Paris), *sa vie artistique, avec une Biographie authentique de son maître Alexandre Choron*; Paris, 1838, un vol. in-8°, avec le portrait de Duprez. — 18° *Théorie musicale. Sol-fège progressif rédigé d'après un plan qui réunit l'exposé des règles à leur application immédiate, etc.*; Paris, Colombier, 1830, in-8°. — 19° *Feuille harmonique, contenant la théorie et la pratique de tous les accords du système moderne*; Paris, 1841. — 20° *Le Chanteur accompagnateur, ou Traité du clavier, de la basse chiffrée, de l'harmonie simple et composée; suivi de la manière de faire les notes d'agrément, points d'orgue, etc., toujours soumis aux règles de la plus pure harmonie et de l'expression la plus caractéristique, suivant le genre de chaque voix*; Paris, 1844, in-8° de 96 pages. — 21° *Traité du contre-point et de la fugue*; Paris (sans date). — 22° *Essai sur la transposition*; ibid. — 23° *L'Harmonie musicale, poème en quatre chants*; Paris, 1853, in-8°. M. Elwart a complété l'ouvrage publié sous les noms de MM. Burnett et Damour (voy. ces noms), avec le titre suivant : *Études élémentaires de musique, depuis les premières règles jusqu'à celles de la composition*. Douze livraisons seulement de cet ouvrage avaient paru quand M. Elwart fut chargé de le terminer : il en publia les 37 dernières; Paris, 1845, in-8°. — 24° *L'Art de chanter en chœur*, suivi des *Heures de l'enfance*; Paris, chez Canaux. — 25° *L'Art de jouer impromptu de l'alto-violon*; Paris, Colombier. Il a fourni aussi de nombreux articles de musique à l'*Encyclopédie du dix-neuvième siècle*, à la *Revue et Gazette musicale de Paris*, et à d'autres journaux. M. Elwart est membre de plusieurs académies, et décoré des ordres de Charles III,

d'Espagne, et de l'Aigle rouge de Prusse.

**EMBACH** (CHARLES), facteur d'instruments de cuivre, né en Allemagne, où il avait travaillé longtemps comme ouvrier, s'établit à Amsterdam vers 1815, et obtint du roi des Pays-Bas, en 1824, un brevet d'invention pour la fabrication des cors et des trompettes chromatiques; mais il n'aurait dû demander qu'un brevet d'importation; car son système n'était que celui des pistons, récemment découvert dans sa patrie. Le fils de cet industriel (L. A. Embach), compositeur de musique, s'est fait connaître en 1840 par une Overture à grand orchestre, qui a été publiée à Leipzig. Aucune autre production n'a signalé son existence depuis cette date.

**EMERSON** (GUILLAUME), mathématicien anglais, né en 1701 à Hartworth, dans le comté de Durham, reçut de son père, qui était maître d'école, et du pasteur de son village, toute l'instruction qu'il ne dut pas à lui seul. Il vécut d'abord en enseignant les mathématiques; mais un petit héritage qui lui échut le mit en état de vivre dans l'indépendance, et de se livrer à son goût pour l'étude. Il mourut de la pierre, le 26 mai 1782, âgé de quatre-vingt-un ans. On a d'Emerson beaucoup d'ouvrages sur diverses parties des mathématiques; dans celui qui a pour titre *Cyclomathésis, ou Introduction aux diverses branches des mathématiques* (Londres, 1770, 10 vol. in-8°) on trouve un travail étendu sur l'acoustique et la théorie mathématique de la musique. Emerson avait un goût passionné pour cet art, dont il avait étudié la théorie avec persévérance; on peut dire que cette passion était malheureuse, car il avait si peu d'oreille qu'il lui était impossible d'accorder son violon, instrument auquel il avait fait subir quelques changements de forme, d'après ses idées sur l'acoustique.

**EMERSON** (S.), ministre anglican à Portland, ville des États-Unis d'Amérique, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième. Il a fait imprimer de sa composition un discours à la louange de la musique, sous ce titre : *Oration on Music*. Portland, 1800, in-8°.

**EMERY** ou **MÉDERIC** (...), facteur de clavécins et d'épinettes, travailla à Paris, vers la fin du seizième siècle, et se distingua par l'excellence de ses instruments. Le P. Mersenne dit de lui et d'Antoine Patin, son compatriote et contemporain, qu'on les reconnoît avoir été les meilleurs facteurs de France (voy. *Harmonie universelle; Traité des instruments à cordes*, liv. III, p. 159).

**EMMERIG** (JOSEPH), né à Kemnath, en

Bavière, en 1772, reçut des leçons de musique théorique et pratique de P. Sébastien Pirner, préfet de Saint-Émeran, de Ratishonne. Lorsque ses études furent terminées, on le nomma préfet du séminaire et régent du chœur de cette prébende. Il remplissait encore ces fonctions en 1811. Emmerig a beaucoup écrit pour l'église; parmi ses compositions les plus remarquables, on distingue trois messes, quatre vêpres, dont une à deux chœurs, et un *Stabat*. Il a publié à Ratishonne et à Augsbourg *Vesperæ solennes* à quatre voix, avec orgue et orchestre.

**EMMERT** (JOSEPH), né le 27 novembre 1732, à Kitzingen, en Franconie, fit ses études à Schillingsfurst, en Bavière, et y apprit la musique et la composition. En 1773 il fut appelé à Würzburg, en qualité de recteur de l'école latine de Saint-Burkard, et de directeur du chœur de l'université. Il est mort dans cette ville, le 20 février 1809. On a de sa composition les ouvrages suivants : 1° *Choralbuch zu dem 1800 erschiedenen neuen Würzburgischen Gesangbuche* (Livre de musique simple, etc.); Würzburg, in-4° de 112 pages. — 2° *Psalmodia vespertina methodo figurato-chorali cum 4 antiphonis*; Augsbourg, 1766. — 3° *Te Deum*; Salzbourg, 1797. Il a laissé en manuscrit les oratorios d'*Esther* et de *Judith*; les opéras de *Sémiramis*, *Tamyras*, et *Eberhard*; des messes latines et allemandes, des vêpres, *Miserere*, *Te Deum*, et plusieurs cantates et pièces d'église.

**EMMERT** (ADAM-JOSEPH), fils du précédent, né à Würzburg, le 24 décembre 1765, fut d'abord conseiller des archives à Salzbourg, et ensuite premier official du dépôt des archives à Vienne. Il s'est fait connaître avantageusement comme compositeur de musique dramatique, instrumentale et sacrée. Ses principaux ouvrages sont : 1° *Te Deum* pour les églises allemandes, avec orchestre; Salzbourg, 1797, in-fol. — 2° *Seize danses allemandes pour clavecin*; ibid., 1798, in-4°. — 3° *Cantate pour l'installation de l'archevêque de Salzbourg, à 4 voix et orchestre*, exécutée à Salzbourg en 1799. — 4° *Harmonie pour deux cors et basson*, 1<sup>er</sup> recueil; Salzbourg, 1799. — 5° *Harmonie pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons*, 1<sup>er</sup> recueil; ibid. 1799. — 6° *Don Silvio de Rosalba*, opéra représenté à Anspach, en 1801. — 7° *Der Sturm* (l'Orage), opéra, joué à Salzbourg en 1806.

**EMPSEK** (JÉROME), théologien catholique allemand, né à Ulm, en 1477, mort le 8 novembre 1527, fut un des antagonistes les plus ardents de Luther. S. Fontaine (*Hist. catholique de notre temps touchant l'état de la religion*,

arrestienne; Anvers, Steelsius, 1558, p. 105), dit, à l'occasion du mariage de Luther avec Catherine de Buren, religieuse du couvent de Grimma : « En dérision de quoi Gérome Empser a fait une belle rithme latine qu'il met en quatre parties de musique, et la fait publiquement chanter. »

**EMY-DE - LYLETTE** (ANTOINE-FERDINAND), amateur de musique à Paris, au commencement de ce siècle, a fait graver un ouvrage de sa composition, sous ce titre : *Théorie musicale, contenant la démonstration méthodique de la musique, à partir des premiers éléments de cet art jusques et compris la science de l'harmonie*; Paris, 1810, in-fol. Ce livre ne mérite aucune estime, soit sous le rapport de la rédaction, soit sous celui des exemples, qui sont écrits d'une manière fort incorrecte.

**ENCKE** (HENRI), pianiste et compositeur, naquit à Nenstadt (Bavière), en 1811, et vécut quelque temps à Jéna; il s'y faisait entendre dans des concerts en 1836. Plus tard, il se fixa à Leipsick et s'y livra à l'enseignement du piano. Il est mort dans cette ville, le 31 décembre 1859. Son premier ouvrage est une *grande valse de fête* pour piano, publiée à Leipsick, chez Hofmeister. Ses autres productions consistent particulièrement en petites pièces pour le même instrument.

**ENCKHAUSEN** (HENRI-FRÉDÉRIC), organiste de la cour, à Hanovre, né à Celle, le 28 avril 1799, reçut les premières leçons de musique de son père, instrumentiste de quelque mérite. Le petit nombre de musiciens qui se trouvait alors à Celle laissait souvent des vides dans les concerts. Cette circonstance fut cause que le jeune Enckhausen apprit à jouer de plusieurs instruments, tels que le violon, la flûte, la clarinette, le violoncelle, etc., afin de suppléer aux parties qui n'étaient point remplies. Ces connaissances pratiques lui furent ensuite fort utiles dans ses compositions. En 1816 il entra dans le corps de musique des cuirassiers de la garde, en garnison à Celle. C'est aussi vers cette époque qu'il essaya d'écrire des danses, des marches, des ouvertures et des solos pour divers instruments. Tout cela était assez faible et n'eut que peu de succès. Enckhausen comprit alors la nécessité de faire des études sérieuses dans l'art d'écrire. En 1826, il se rendit à Berlin dans le but d'y perfectionner son talent sur le piano, sous la direction d'Alois Schmitt, et d'y étendre ses connaissances dans l'harmonie et dans la composition. Schmitt ayant été nommé organiste de la cour à Hanovre, Enckhausen le suivit dans cette ville. Ses études de composition et de piano, et quelques leçons qu'il donnait en ville étaient les seules occupations aux-

quelles il consacrait son temps. Après que Schmitt eut quitté Hanovre, son élève lui succéda dans la place d'organiste de la cour et dans celle de directeur de l'école de chant fondée par le maître. Enckhausen eut aussi le titre de pianiste du duc de Cambridge, vice-roi du Hanovre. Les compositions de cet artiste sont au nombre d'environ soixante-dix œuvres; elles consistent en suites d'harmonie militaire (Hanovre, Bachmann), solos et duos pour flûte, et beaucoup de morceaux de différents genres pour le piano, parmi lesquels on cite des sonates pour piano seul ou piano à quatre mains (œuvres 11, 13, 32, 35, 59, 71, 76), un grand rondo avec orchestre, œuvre 10<sup>e</sup>, les variations sur l'air allemand *an Alexis*, op. 21, et beaucoup d'autres. Enckhausen a écrit aussi 130 chants pour quatre voix d'hommes, ainsi que beaucoup de chansons allemandes et le psaume 100 à plusieurs voix. Quelquefois ce compositeur abuse de l'usage des modulations, défaut assez général dans l'école allemande de l'époque actuelle. Il a fait représenter à Hanovre, en 1832, l'opéra intitulé *le Savoyard*. Enfin, on a de lui un livre de mélodies chorales, pour les églises du royaume de Hanovre.

**ENDERLE** (GUILLAUME-GODEFROI), l'un des plus habiles violonistes de l'Allemagne, dans le siècle dernier, né à Bayreuth, le 21 mai 1722, apprit la musique à Nuremberg jusqu'à l'âge de quatorze ans, et passa ensuite un an à Berlin, pour y perfectionner son talent. En 1748 il entra au service de l'évêque de Würzburg, et en 1753 il fut appelé à Darmstadt comme maître des concerts de la cour. Il est mort dans cette ville, en 1793. Quoiqu'il ait beaucoup écrit pour son instrument et pour le clavecin, il n'a rien fait imprimer de ses ouvrages. Ses solos de violon sont la seule production qui soit connue aujourd'hui.

**ENDIG** (CHARLES), organiste à Leipsick, en 1834, n'est connu que par six fugues pour l'orgue, publiées dans cette ville, en 1831.

**ENDRÈS** (S. J.), professeur de piano à Mayence, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par la publication des ouvrages suivants : 1<sup>o</sup> Quarante variations caractéristiques pour le clavecin. — 2<sup>o</sup> Vingt-quatre variations pour le clavecin, sur un menuet de Dietz.

**ENDTER** (CHRÉTIEN-FRÉDÉRIC), né en 1728, apprit les règles de la musique et l'art de toucher de l'orgue à Hambourg, sous la direction d'un savant organiste de l'église Saint-Pierre, nommé Pfeiffer, et forma son talent en partie d'après les conseils de cet habile artiste, et en partie d'après ceux de Charles-Adolphe Kunzen. Lors-

qu'il eut atteint l'âge de dix-huit ans (en 1746), il obtint la place d'organiste à Buxtehude, dans le Hanovre, et, dix ans après, il alla en la même qualité à l'église luthérienne d'Altona. Après y avoir passé plus de trente ans, constamment livré à l'étude des meilleurs théoriciens sur son art, il est mort, le 26 mai 1793. Il a fait imprimer à Hambourg, en 1757, un recueil de chansons sous ce titre : *Lieder zum Scherz und Zeit vertrieb* (Chansons pour rire et passer le temps). Il a composé aussi une cantate sur des paroles latines, qui fut exécutée à Altona, à l'occasion du couronnement du roi de Danemark, en 1767.

ENDTER (J. N.), compositeur, pianiste et organiste à Cassel, a commencé à se faire connaître par ses ouvrages en 1837. En 1848, il a été appelé à la direction de la société de chant d'ensemble ou *Leidertafel* de cette ville. On a de lui quelques morceaux de piano publiés à Cassel, des motets pour des voix d'hommes, et l'oratorio intitulé : *Der verlorene Sohn* (le Fils perdu).

ENGEL (JEAN-JACQUES) né le 11 septembre 1741, à Parchim, petite ville du duché de Meklembourg-Schwerin, où son père était pasteur, fit ses études à l'université de Rostock, et se rendit à Leipsick, vers 1765, pour suivre les cours de philosophie. Les ouvrages qu'il publia l'ayant fait connaître avantageusement du public, on lui offrit une chaire à l'université de Göttingue et la direction de la bibliothèque de Gotha; mais le désir de se rapprocher de sa mère lui fit préférer l'emploi de professeur de morale et de belles-lettres dans un gymnase de Berlin. Dans les dernières années du règne de Frédéric-le-Grand, il fut choisi pour enseigner les belles-lettres aux enfants du prince royal de Prusse, et, à l'avènement de ce prince au trône, on le chargea de la direction du théâtre de Berlin; mais, bientôt dégoûté des tracasseries du théâtre, il se retira à Schwerin. Il est mort à Parchim, le 22 juin 1802. Parmi ses ouvrages, on remarque celui-ci : *Ueber die musikalische Mahlerey, am den kœnigl. Kapellmeister Herrn Reichardt* (Sur la peinture en musique, adressé au maître de chapelle Reichardt); Berlin, 1780, in-8° de 48 pages. On trouve aussi des observations sur la musique dans sa *Théorie du beau*; Berlin, 1785, 2 vol. in-8°. Jansen a donné une traduction française fort médiocre d'une première dissertation de Engel sur ce sujet, sous le titre de : *Idées sur le geste*, dans son *Recueil de pièces intéressantes concernant les beaux-arts, les belles-lettres et la philosophie*; traduites de différentes langues; Paris, 1781, 5 vol. in-8°.

ENGEL (CHARLES-EMMANUEL), né à Technitz près de Dœbeln, en Saxe, fut d'abord or-

ganiste de la chapelle de l'électeur de Saxe à Leipsick, et ensuite directeur de musique de l'Opéra dirigé par Guardassoni. Il est mort dans le lieu de sa naissance, le 7 septembre 1795. On croit que ce musicien est le même que celui qui fut maître de chapelle de Varsovie vers 1772, et qui a publié six symphonies à huit parties. Engel a donné aussi au public : 1° Douze chansons avec acc. de clavecin; Leipsick, 1790, in-4°. — 2° Trois petites sonates pour le clavecin; ibid. Il a laissé en manuscrit plusieurs morceaux de musique d'église, et des pièces d'orgue.

ENGEL (DAVID-HERMANN), directeur de musique et organiste de l'église principale de Mersebourg, en Prusse, est né à Neu-Ruppin, le 22 janvier 1816. Il reçut son éducation musicale à Berlin, et fut d'abord professeur de piano dans cette ville. Le roi de Prusse lui a décerné une médaille d'or pour son livre choral et de pièces d'orgue à l'usage des dimanches et fêtes. On a de lui quelques petites pièces pour le piano, un recueil de pièces d'orgue, op. 2, des chants à voix seule avec acc. de piano, œuvres 7, 8 et 11, le 81° psaume à 4 voix et piano, etc. Son œuvre treizième, contenant huit pièces d'orgue pour l'usage des fêtes solennelles, a été publié à Erfurt, chez Kœrner.

ENGEL (CHARLES), compositeur de lieder à Berlin, dans les années 1842 à 1850, n'est connu que par des recueils de chants à voix seule avec acc. de piano.

ENGELBERT, abbé d'Aimont, ordre de Saint-Benoît, dans la haute Styrie, mourut en 1331, après avoir administré son monastère pendant trente-quatre ans. Il a laissé un grand nombre d'ouvrages parmi lesquels se trouve un traité *De Musica*, publié par l'abbé Gerbert, dans sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique, tom. 2, pag. 287-369, d'après un manuscrit de l'abbaye d'Aimont. L'ouvrage d'Engelbert est divisé en quatre petits traités; le premier concerne la gamme et les signes de la musique, le second les intervalles et les proportions; le troisième et le quatrième, le chant et les tons de l'église. L'auteur se borne à développer la doctrine de Gui d'Arrezzo.

ENGELBERT (CHARLES-MARIE) savant hollandais qui vivait dans la seconde moitié du siècle dernier, est cité par Forkel comme auteur d'un livre intitulé : *Verdediging van de eer der hollandsche Natie en wel ten aanzien van de Musijk, en toneel Poezy, etc.* 1777. (Défense de la gloire de la nation hollandaise, en ce qui concerne la musique et la poésie lyrique, etc.). Forkel n'indique ni le lieu de l'impression, ni le format du volume. Cet ouvrage a donné lieu à,



un petit écrit qui a pour titre : *Anmerkingen op C. M. Engelberts verdediging van de eer der hollandsche Natie*, etc. (Remarques sur la défense de la gloire de la nation hollandaise, etc., par C. M. Engelbert), grand in-8° de 40 pages. Voyez le journal hollandais intitulé *Nederland Bibl.*, t. 8, n° 3.

**ENGELBERTH** (...). On a sous ce nom quelques morceaux de musique instrumentale, dont voici les titres : 1° Polonaise pour violon principal et orchestre, op. 3; Leipsick, Breitkopf et Härtel. — 2° Variations pour violon; ibid. — 3° Variations pour le basson, avec acc. de quatuor, op. 4; ibid. — 4° Variations pour le basson avec acc. de deux violons et basse, ibid. Aucun renseignement n'est fourni sur cet artiste dans les journaux de musique de l'Allemagne, ni dans les encyclopédies musicales.

**ENGELBRECHT** (CHARLES-FRÉDÉRIC), organiste de l'église principale de Havelberg, est né le premier septembre 1817, à Kyritz, dans le Brandebourg. On ne connaît de lui que quelques bonnes fugues pour l'orgue, publiées à Erfurt, chez Kerner.

**ENGELBRONNER** (D<sup>r</sup>). Voy. AUBIGNY (D<sup>r</sup>).

**ENGELHARD** (SALOMON) chantre et professeur au collège de Eisleben, au commencement du dix-septième siècle, a publié un recueil de morceaux à six voix des meilleurs compositeurs de son temps, sous ce titre : *Musikalisches Streit-Krätzlein, hievor von den besten Componisten in welscher Sprach pro certamine, mit 6 Stimmen componirt, nun mehr verdeutscht*; Nuremberg, Kauffman, 1613, in-4°.

**ENGELMANN** (GEORGES), musicien allemand, né à Mansfeld, en Saxe, dans la deuxième moitié du seizième siècle, obtint le droit de bourgeoisie à Leipsick vers 1620, et eut le titre de musicien de l'université de cette ville. Ces circonstances sont indiquées par un de ses ouvrages qui a pour titre : *Fasciculus sive Musus secundus quinque vocum cujusmodi Paduanas et Galliardas vulgo vocant, in lucem editus per Georgium Engelmannum Mansfeldensem Lipsiensis Academiae civem ac musicum*. Lipsiæ, imp. per Laurent. Cöber, sumptibus hæredum Thomæ Schuri, 1621, in-4°. Ce recueil contient 22 numéros; c'est le second livre de l'ouvrage indiqué ci-après au n° 2. Engelmann a laissé en manuscrit des discours sur la musique ancienne et moderne. Outre cela, on a de lui : 1° *Quod libitum latinum*, à 6 voix, Leipsick, 1620. — 2° *Paduanen und Gagliarden*, à 5 voix, trois volumes, dont le dernier a paru à Leipsick en 1622.

**ENGELMANN** (...); on a sous ce nom un article sur la musique considérée comme moyen d'éducation (*Musik als Erziehungs Mittel*), dans la septième année de la *Gazette musicale de Leipsick*, pag. 633.

**ENGLER** (MICHEL), chef d'une famille de facteurs d'orgues distingués, naquit à Brieg en Silésie, le 6 septembre 1688, et s'établit à Breslau, en 1722. Il mourut, en cette dernière ville, le 15 janvier 1760. C'était un homme fort habile, à qui la facture de l'orgue est redevable de plusieurs perfectionnements considérables. Ses meilleurs instruments se trouvent à Oilmütz, à Saint-Nicolas de Brieg, dans les églises du couvent de Grüssan. On trouve aussi des orgues de sa construction à Oels, Trebnitz, Schwanezewitz, Posen et Kosten. Le nombre de celles qu'il a faites s'élève à vingt-cinq grandes et petites; il commença la construction de l'orgue de Brieg au mois de juin 1724, et ne la termina que le 31 décembre 1730.

**ENGLER** (THÉOPHILE-BENJAMIN), fils du précédent, et comme lui facteur d'orgues et de clavecins, naquit à Breslau vers 1725. Quoiqu'il eût moins de génie que son père, il est compté parmi les bons artistes de l'Allemagne, et l'on a de lui de beaux instruments de grande dimension, parmi lesquels on remarque les orgues de Glogau, de Wohlau, de Fribourg et de Weigelsdorf. Il a fait aussi des réparations importantes à plusieurs grandes orgues, et c'est lui qui a terminé le bel orgue de Sainte-Élisabeth de Breslau, qui était resté inachevé à la mort de son père. Engler a cessé de vivre le 4 février 1793.

**ENGLER** (JEAN-THÉOPHILE-BENJAMIN), petit-fils de Michel et fils du précédent, est né à Breslau, le 28 septembre 1775. Il n'était âgé que de dix-sept ans quand il perdit son père, et malheureusement son instruction dans la facture de l'orgue était alors peu avancée. Il manquait d'ailleurs de connaissances dans les mathématiques, le dessin et la musique, connaissances indispensables à l'homme qui veut inventer ou perfectionner dans la fabrication des instruments; mais il était doué d'une patience à toute épreuve, et avait pour la perfection des détails un goût si décidé, que tout ce qui est sorti de ses mains porte le cachet d'un fini supérieur aux ouvrages de son père et même de son aïeul, bien qu'il n'eût pas le génie inventif de celui-ci. La soufflerie de l'orgue, l'harmonie des jeux, lui doivent beaucoup d'améliorations en pratique. Presque toutes les orgues qu'il a restaurées se sont trouvées meilleures et plus finies, quand il les eut réparées, que dans leur origine. Cependant il était si lent dans son travail, si minutieux, et en même

temps si entêté à travailler seul et sans aide, qu'il ne livrait presque jamais ses ouvrages aux époques déterminées par ses engagements. Cette lenteur dans ses travaux lui attira quelquefois d'assez grands désagréments, et l'empêcha de sortir de l'état d'indigence où il a passé toute sa vie. Il est mort à Breslau, le 15 avril 1829. Ses principaux ouvrages sont : 1° Un beau positif de huit jeux, fait en 1795 pour le salon de musique de M. Krieger de Breslau. — 2° Un orgue de neuf jeux pour l'église de Schweitsch (en 1797). — 3° Un orgue de onze jeux pour l'église de Schwartzau, près de Loben (1797). — 4° L'orgue de l'église de Herrenprotsch, à dix registres (1799). — 5° L'orgue de vingt jeux et deux claviers de l'église de Peterwitz près de Schweidnitz (1800). Depuis cette époque jusqu'en 1811, il fit presque toujours des réparations d'orgues anciennes. — 6° Un orgue à douze jeux et deux claviers dans l'église du faubourg Nicolai de Breslau. — 7° En 1813 il entreprit la restauration du grand orgue de Sainte-Marie-Madeleine à Breslau. Cet orgue avait été achevé par Michel Röder en 1724 : Engler y employa neuf années de travail, et fit monter la dépense à 9 mille thalers (environ 37,500 francs). Bien des réclamations s'élevèrent contre lui à cette occasion ; mais, quand il eut livré l'ouvrage en 1822, on avoua qu'il y avait mis une rare perfection. Beaucoup d'autres réparations importantes furent faites par lui. Au moment où il est mort, il était en marché avec le magistrat de Francfort pour la construction d'un grand orgue de cinquante jeux.

**ENGLER** (PHILIPPE), recteur de l'école catholique de Bunzlau, et professeur d'harmonie au séminaire évangélique, est né le 14 avril 1786 à Seftendorf. Bon harmoniste et organiste de quelque mérite, il a publié : 1° Douze morceaux pour l'orgue, op. 1 ; Berlin, 1822. — 2° Quatorze pièces d'orgue de différents caractères, 2° recueil ; ibid. — 3° Morceaux faciles pour l'orgue, 3° recueil ; ibid. — 4° *Handbuch der Harmonie, oder theoretisch-praktische Präludir-Schule für alle, die sich oder anders in der Tonsetzkunst unterrichten oder zu Organisten bilden wollen* (Manuel d'harmonie ou École théorique et pratique de l'art de préluder, etc.) ; Berlin, 1825, Trautwein, in-4°, en deux parties. Engler a laissé en manuscrit une petite méthode d'accompagnement, des recueils de pièces d'orgue, quelques morceaux de piano, des airs, des pièces de chant à l'usage des écoles et des cantates.

**ENGLERT** (ANTOINE), né le 4 novembre 1674 à Schweinfurt, où son père était musicien

de la ville, se rendit, en 1693, à l'université de Leipsick, pour y étudier les sciences, particulièrement la théologie. Il y apprit aussi la musique et la composition sous la direction de Strunck, de Schade et de Kuhnau. En 1697, il retourna dans sa ville natale pour y occuper la place de *cantor*. Vingt ans après il fut nommé co-recteur, et, en 1729, recteur et organiste. Il a écrit plusieurs années complètes de musique d'église qui annoncent du savoir.

**ENGRAMELLE** (MARIE-DOMINIQUE-JOSEPH) moine de l'ordre de Saint-Augustin, au monastère de la reine Marguerite, à Paris, naquit à Nédonehal, en Artois, le 24 mars 1727. Il se livra de bonne heure à l'étude des sciences, et surtout de la mécanique. Le résultat de ses recherches fut un ouvrage qu'il publia sous le titre de : *La Tonotechnie, ou l'art de noter les cylindres, et tout ce qui est susceptible de notation dans les instruments de concerts mécaniques* ; Paris, 1775, in-8°. La matière était neuve, car ce livre est le premier où l'on ait révélé les secrets d'un art dont les luthiers faisaient un mystère (1). C'est aussi au P. Engramelle qu'appartient tout ce qui a rapport au notation dans *l'Art du facteur d'orgues*, de D. Bédos. La Borde rapporte (*Essai sur la musique*, t. 2, pag. 622), l'anecdote suivante sur cet habile mécanicien. « Un virtuose italien se trouvait en « Lorraine, à la cour du roi Stanislas ; il avait « exécuté des pièces de clavecin fort admirées, « mais qu'il n'avait voulu donner à personne. « Baptiste, musicien du roi de Pologne, en parla « au père Engramelle, qui crut entrevoir le moyen « d'avoir ces pièces et qui engagea Baptiste à lui « amener son claveciniste quelques jours après. « Pendant cet intervalle, le P. Engramelle plaça « sous son clavecin un grand cylindre couvert « de papier blanc, et recouvert de papier noir à « l'huile. Il fit un clavier de rapport, dont les « touches répondaient à celle du clavecin, en « sorte que tout ce qu'on exécutait sur le clavecin, se trouvait marqué sur le cylindre à « l'aide du papier noir. Ce cylindre était mis « en mouvement par une manivelle placée à la « pointe du clavecin, et porté sur des bois à vis, « en sorte qu'il avançait un peu de côté à chaque « tour, afin que les différentes marques ne pussent se confondre. Sa révolution totale était « de quinze tours, et durait environ trois quarts « d'heure. Tout ce mécanisme fut masqué de la « manière la plus adroite. Le claveciniste se « rendit chez le père Engramelle au jour con-

(1) Ce que Salomon de Caus et d'autres avaient donné auparavant sur ce sujet était de peu d'importance.

« venu, et il exécuta ses pièces. Dès qu'il fut sorti, le père Engramelle découvrit son cylindre, où il ne manquait pas une note. L'infortuné étant revenu quelques jours après, on lui fit entendre une serinette qui répétait ses pièces et imitait jusqu'aux agréments de son jeu. Sa surprise ne saurait se peindre, et il ne put s'empêcher d'applaudir lui-même à un larcin fait d'une façon si ingénieuse. »

Toute cette histoire est peu vraisemblable. Le clavier ajouté aurait rendu celui du clavecin si lourd, qu'on n'aurait pu le jouer que difficilement et toute cette mécanique aurait fait assez de bruit pour avertir l'artiste de ce qui se passait : mais une difficulté bien plus grande est celle de la mesure, car la valeur des notes ne pouvait être représentée que par la distance verticale qui se trouvait entre les points, et cette distance était le résultat de la rotation du cylindre ; or comment supposer que la main qui imprimait le mouvement à la manivelle ait agi assez régulièrement et dans un rapport assez exact avec la mesure des pièces exécutées, pour que ces valeurs aient été fidèlement représentées ? Au reste, le père Engramelle n'est pas le seul qui ait essayé de noter par une mécanique les improvisations faites au clavecin ; de pareils essais ont été faits en Allemagne et en Angleterre (*Voy. FACKER et UNCKA*) ; mais le résultat a toujours été nul. Dans une assemblée sur les beaux-arts, tenue chez M. de la Blancherie, le 21 avril 1779, le père Engramelle a lu un mémoire sur un instrument de son invention, propre à donner, selon lui, la division géométrique des sons, d'où résulterait l'accord le plus parfait des instruments à clavier. C'était une idée fautive, sans application possible : l'auteur est mort en 1781.

**ENGSTFELD** (PIERRE-FRÉDÉRIC), professeur de musique au gymnase de Duisbourg, est né le 6 juin 1793 à Heiligenhaus (dans l'arrondissement de Dusseldorf). En 1820, il a été appelé à Duisbourg, pour y remplir les fonctions de professeur. Tous les travaux de cet artiste ont en pour objet l'enseignement dans les écoles. Les ouvrages qu'il a publiés dans ce but sont : 1° *Description abrégée du système tonal représenté par des chiffres* (*Kurze Beschreibung des Tonziffern-System*), avec une défense de ce système : ouvrage rédigé pour favoriser l'enseignement du chant dans les campagnes ; Essen, Bodecker, 1825, in-8°. — 2° *Kleine praktische Gesangschule* (*Petite école pratique du chant, à l'usage des commençants*) ; ibid., 1828, in-8°. — 3° Plusieurs morceaux de musique chorale notée en chiffres, d'après la méthode de Natorp. — 4° *Petit Guide du chant pour les écoles élé-*

mentaires (*Gesangsbüchel für Elementarschule*), ou trois cents petites phrases musicales méthodiquement disposées, selon le système de la musique chiffrée ; ibid., 1831, in-8°. — 5° Principes de la basse continue, suivis de questions pour les commençants dans l'art de jouer les chorals (*Grundzüge des Generalbasses, nebst Angabe für angehende Choralspieler*) ; ibid., 1828, in-4° de 77 pages.

**ENICCELIUS** (TONIS), compositeur, né à Leskow en Bohême, cantor à Flensburg, vers 1655, passa dix ans après à Tonningen, pour y remplir les mêmes fonctions. Il a fait imprimer : *Die Friedensfreude, bey angeordnetem öffentlichen Dankfeste, in einer musikalischen Harmonie, als fünf Vocalstimmen, zwey Clarinen und zwey Violinen zu musiciren* ; Hambourg, 1660. Outre cela, il a mis aussi en musique les épitres d'Opitz, pour les dimanches et les jours de fêtes.

**ENNELIN** (SÉBASTIEN), né vers 1650 ou 1655, fut d'abord enfant de chœur de la maîtrise de Saint-Quentin, et, après le décès d'Antoine Gras, maître de chant du chœur de la chapelle Saint-Louis, il lui succéda dans cette charge, le 3 juillet 1680. Il vivait encore en 1719, car une de ses compositions porte cette date. Ennelin fut un laborieux compositeur pour l'église. La bibliothèque de la collégiale de Saint-Quentin possède encore aujourd'hui trois gros recueils manuscrits des œuvres de ce musicien, parmi lesquelles on remarque sept messes, les antiennes de la Vierge traitées de diverses manières, quinze *O Salutaris*, les hymnes du Carême, des motets, etc. Ces volumes, grand in-folio, offrent toutes les parties de chaque composition en regard, pour être lues au lutrin. Le premier volume, relié en parchemin, est le plus ancien des trois : il est daté de 1709 ; tous les morceaux qu'il renferme sont dédiés à la Vierge. On y trouve 8 *Salve Regina*, à 4 et à 6 voix, 4 *Alma Redemptoris*, 4 *Ave Regina*, 2 *Inviolata* et 3 *Regina Cæli*, le tout à quatre parties, un *Pie Jesu*, une Messe à quatre voix en fa majeur, laquelle a pour titre : *Maria mater gratia*, et enfin le motet à quatre, sur le texte : *Domine, quinque talenta*. Le second volume, également in-folio, porte à la première page une dédicace à messieurs les chanoines du chapitre de Saint-Quentin. Le premier ouvrage qu'il contient est une messe des morts qui a été célèbre dans le pays, et pour laquelle on voit qu'Ennelin a reçu, en 1714, *soixante livres de gratification*. Cette messe, à cinq parties, renferme l'introit *Requiem æternam*, le graduel *Si ambulabam*, suivant l'usage de Paris, et un autre graduel sur

le chant romain *Requiem*, etc., la prose *Dies iræ*, l'offertoire *Domine Jesu Christe*, le *Sanctus* et l'*Agnus*. La première strophe du *Dies iræ* est établie sur le plain-chant autrefois en usage dans l'église de Noyon. Cette messe est suivie des hymnes du Carême : *Audi benigne*; — *Christe qui lux es et dies*; — *Vexilla regis*; — et *Da pacem*. Le troisième volume, manuscrit in-fol. relié en veau, avec des fermoirs, porte la date de 1718 : il contient 15 *O Solutaris*, en différents tons, et tous à cinq parties, et cinq messes. La première (*Exaltabo te Domine*) est en ut majeur : la seconde (*Gallo canente*), est en ré mineur ; la troisième (*Hæc est vera fraternitas*), en la mineur. Ces trois messes sont écrites à quatre voix (soprano, alto, ténor et basse). La quatrième messe, écrite en 1719, est à trois voix d'enfants de chœur, à savoir deux soprani et contralto ; elle a pour titre : *Ore infantium*. La cinquième messe, intitulée : *Senes cum junioribus*, en fa, est écrite pour deux soprani, ténor et basse (1).

ENNO (SÉBASTIEN), compositeur italien, qui vivait vers le milieu du dix-septième siècle, a publié un ouvrage de sa composition intitulé : *Arioso e cantate, libro primo e secondo*; Venise, 1655, in-8° obl.

ENSCHEDÉ (JEAN), habile imprimeur hollandais, avait établi sa typographie à Harlem, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il se distingua par la netteté et la correction de ses éditions. Un graveur de caractères allemand, nommé Fleischmann, qui avait eu connaissance des procédés de Breitkopf, pour l'impression de la musique par les caractères mobiles, proposa à Enschedé une association pour l'exploitation de ce genre d'industrie : sa proposition fut acceptée. Les caractères de musique d'Enschedé sont beaux, bien proportionnés et d'une lecture plus facile que ceux de Breitkopf.

ENSLIN (PHILIPPE), maître de chapelle à Wetzlar, vers la fin du siècle dernier, a fait graver les ouvrages suivants : 1° *Trois quatuors pour clavecin avec deux violons et basse*; Francfort, 1786. — 2° *Le Franc-maçon*, chanson; ibid. — 3° *Andante avec variations pour clavecin, deux violons, deux flûtes, deux cors et basse*; Offenbach, 1787. Il a publié aussi quelques pièces détachées dans les journaux de musique du temps.

ENT (GEORGE), médecin anglais, né en 1603 à Sandwich, fit ses études à Cambridge, et alla prendre ses degrés de docteur en médecine à Pa-

doue. De retour à Londres, il fut un des premiers membres de la Société royale de médecine. Charles II le créa chevalier à l'issue d'une de ses leçons publiques, à laquelle ce prince avait assisté. Il est mort le 13 octobre 1688, âgé de quarante-six ans. Ent a publié, dans le 22<sup>me</sup> volume des *Transactions philosophiques* (pag. 1010), une dissertation intitulée : *An essay tending to make a probable conjecture of temper, by the modulation of the voice in ordinary discourse*.

ENVALSON (CHARLES), notaire public à Stockholm, et membre de l'Académie royale de musique de la même ville, au commencement de ce siècle, fut attaché pendant plus de vingt ans au théâtre de l'Opéra de cette capitale. Il est le premier auteur de sa nation qui ait publié un dictionnaire de musique. Ce livre a pour titre : *Svenskt musikalskt Lexikon, efter Grekiska, Latinska, Italienska och Franska språken* (Dictionnaire suédois de musique, d'après la nomenclature des langues grecque, latine, italienne et française); Stockholm, 1802, 346 p. in 8°, avec 14 planches. Les *Dictionnaires* de Brossard et de Rousseau, ainsi que la *Théorie des beaux-arts* de Sulzer, ont été les sources principales où a puisé l'auteur de cet ouvrage.

ÉPIGONE, citharède, originaire d'Ambracie, fut fait citoyen de Sicyone, où il passa la plus grande partie de sa vie. Il inventa un instrument monté de quarante cordes, qui fut appelé *Épigonion* ou *Épigone*, de son nom. Athénée (lib. 4, c. 24) dit que cet instrument changea de forme par la suite, mais qu'il conserva toujours le nom de son inventeur. Il y a vraisemblablement quelque erreur dans le nombre des cordes de l'*Épigonion*, à moins que les éléments des trois genres, pour tous les modes, n'y eussent leurs cordes spéciales; car le système général des Grecs, y compris toutes les cordes des genres chromatique et enharmonique, ne renferme que trente-neuf sons.

EPISCOPUS (MELCHIOR), nom latin d'un musicien appelé *Bischoff*, qui, au commencement du dix-septième siècle, fut pasteur à Cobourg et surintendant de la province. On a de lui une *Passion* à six voix qui a pour titre : *Christi agonizantis precatio ardentissima, numeris musicis VI vocum ornata*; Cobourg, Justus Hauck, 1608, in-4°.

EPP (FABÉRIC), naquit à Neuenheim, près de Heidelberg. Son père, qui était instituteur dans cette ville, lui donna des leçons de musique. Vers 1770, il entra dans l'artillerie de l'électeur Palatin. Sa belle voix ayant été remarquée à Mannheim, où il chantait souvent dans la musique du

(1) Les renseignements pour cette notice m'ont été fournis par M. Charles Goumert (voy. ce nom).

chœur, à l'église de la garnison, le chanteur de la cour Hartig entreprit de lui donner des leçons de chant, et, au bout de trois ans, Epp, devenu un chanteur habile, fut placé (en 1779) au théâtre de la cour comme premier ténor. Son chant et son jeu lui procurèrent des succès sur les théâtres de Munich et de Stuttgart, où il débuta; mais une mélancolie noire s'étant emparée de lui, il fut perdu pour la musique, le théâtre et ses amis. Il mourut à Mannheim en 1802.

**EPPINGER** (HENRI), amateur de musique, demeurant à Vienne en 1796, était à cette époque un des plus habiles violonistes de la capitale de l'Autriche. Il était élève de Zissler, virtuose hongrois. Parmi ses compositions, on remarque celles dont les titres suivent : 1° *Danse russe variée pour deux violons et basse*; Vienne, Artaria. — 2° *Six variations sur : Nel cor più non mi sento*, avec violoncelle; ibid. — 3° *Six variations sur l'air : A Reinderl anda Schisserl*, op. 3; ibid. — 4° *Douze variations pour violon*; Paris, Pleyel, 1799.

**ÉRARD** (SÉBASTIEN), un des plus célèbres facteurs d'instruments de musique, et celui dont les découvertes ont été les plus utiles aux progrès de son art, naquit à Strasbourg, le 5 avril 1752, et fut le quatrième enfant de Louis-Antoine Érard, fabricant de meubles, qui ne s'était marié qu'à l'âge de soixante-quatre ans. Il tenait de son père une constitution robuste qui n'a pas peu contribué à ses succès; car elle lui a permis de se livrer à ses travaux avec une assiduité qui aurait altéré la santé d'un homme moins heureusement organisé. A cet avantage, il joignait un esprit hardi, entreprenant, et, ce qui est plus rare, une persévérance sans bornes dans ses projets ou dans les inventions qu'il voulait exécuter. Son caractère décidé se manifesta dès son enfance. A l'âge de treize ans, il monta au plus haut point du clocher de la cathédrale de Strasbourg, et s'assit en dehors sur le sommet de la croix : trait de courage et d'adresse qui ne s'est peut-être pas répété depuis.

Vers l'âge de huit ans, Sébastien Érard fut envoyé dans les écoles de Strasbourg pour y étudier l'architecture, la perspective et le dessin linéaire, genre de connaissance indispensable à qui veut se livrer à l'art des constructions et aux arts mécaniques. Il y joignit un cours de géométrie pratique; mais son esprit inventif ne tarda pas à lui suggérer des méthodes particulières pour la résolution des problèmes qu'il se proposait à lui-même. Cette première éducation, qui répondait aux besoins de son imagination, lui fut dans la suite d'un grand secours pour tous ses travaux.

Continuellement occupé d'inventions nouvelles, son esprit était sans cesse en méditation, et son crayon lui fournissait les moyens de résoudre toutes les difficultés avant qu'il se livrât à la construction. Dans la dernière moitié de sa vie, il dormait peu. Son lit était couvert de papiers sur lesquels il traçait des plans d'amélioration d'instruments ou d'inventions nouvelles. Ses livres même, à défaut de papier, étaient couverts de tracés de pièces mécaniques. Cette facilité d'exprimer ses idées par le dessin lui a épargné bien des essais superflus et bien des dépenses inutiles. Au moyen de ses connaissances positives en mécanique, Érard voyait avec netteté les objets dont il s'occupait et évitait les tâtonnements, qui font le désespoir des hommes d'invention dont l'éducation élémentaire a été négligée. Lui-même avouait dans sa vieillesse les avantages qu'il avait retirés de cette éducation, et disait souvent qu'il devait ses succès au dessin, à la géométrie et à la mécanique. Les moyens d'exécution ne lui manquaient jamais : dès qu'il tenait le principe de ce qu'il voulait faire, il improvisait quelquefois trois ou quatre modèles fonctionnant dans des systèmes différents, et choisissait ensuite celui qui remplissait le mieux son but, abandonnant les autres, et mettant au rebut des choses que d'autres ont cru trouver ensuite comme des perfectionnements de ce qu'il avait fait. De cette facilité d'invention et d'exécution résulte cette multitude de modèles de tout genre qui se trouvent aujourd'hui dans les ateliers et dans les magasins de Londres et de Paris.

Ses heureuses dispositions et son aptitude au travail lui avaient assuré de bonne heure une grande supériorité sur ses condisciples; aussi était-il toujours décoré de la croix de mérite que l'on accordait au plus habile dans les écoles de Strasbourg. Travaillant dans les ateliers de son père, il avait acquis de bonne heure ce qu'on nomme *la main*, c'est-à-dire l'habileté dans le maniement des outils, genre de mérite indispensable à qui est destiné à diriger des ouvriers et à les former. Un professeur de l'école du génie de Strasbourg, qui connaissait l'aptitude du jeune Érard pour l'exécution, s'adressait à lui pour faire construire les modèles dont il se servait pour les démonstrations de son cours, et lui disait souvent, admirant la perfection de son travail et ses idées ingénieuses : *Jeune homme, vous devriez entrer dans le génie, votre place y est marquée.*

Il était encore enfant lorsqu'il perdit son père, dont la mort laissait sans fortune une veuve et plusieurs enfants. Sébastien prit la résolution de

se rendre à Paris pour y chercher de l'emploi, et partit de Strasbourg à l'âge de seize ans, ayant à peine l'argent nécessaire pour le voyage. Son parrain, homme riche, auquel il alla faire ses adieux, ne lui donna que sa bénédiction, et la seule chose dont il ne se montra point avare fut l'eau bénite qu'il lui jeta sur la tête. Ce fut vers 1768 que le jeune Érard arriva à Paris; il s'y plaça chez un facteur de clavecins dont il devint bientôt le premier ouvrier, et dont il excita la jalousie par sa supériorité. Ce facteur, importuné des questions que lui faisait Érard sur les principes qui le dirigeaient dans ses constructions, et ne sachant comment y répondre, finit par le congédier en lui reprochant de vouloir tout savoir. Un autre facteur renommé du même instrument, encore en vogue à cette époque, ayant été invité à construire un instrument qui exigeait d'autres connaissances que celles qu'il avait acquises par ses habitudes routinières, se trouvait fort embarrassé pour satisfaire à cette demande : sur la réputation naissante du jeune Érard, il alla le trouver et lui proposa d'exécuter l'instrument moyennant un prix convenu, mais sous la condition que le facteur y mettrait son nom. Érard y consentit; mais, lorsque l'instrument fut livré à la personne qui l'avait commandé, et qui sans doute avait peu de confiance dans l'habileté du facteur, cette personne, étonnée de la perfection du travail, demanda au maître facteur s'il en était réellement l'auteur; celui-ci, pris au dépourvu, avoua que l'instrument avait été construit pour lui par un jeune homme nommé *Érard*. Cette aventure se répandit dans le monde musical et commença à fixer l'attention sur le jeune artiste : celui-ci acheva de se faire connaître avantageusement par son *clavecin mécanique*, chef-d'œuvre d'invention et de facture qui causa la plus vive sensation parmi les artistes et les amateurs de Paris. Ce morceau remarquable avait été construit pour le cabinet de curiosités de M. de la Blancherie (1). L'abbé Roussier en fit une

description détaillée qui fut insérée dans le *Journal de Paris*, et qui fut ensuite reproduite dans l'*Almanach musical* de Luneau-de-Bois-Germain, en 1780.

Sébastien Érard n'avait pas vingt-cinq ans, et déjà sa réputation était si bien établie que c'était toujours à lui qu'on s'adressait pour toutes les choses nouvelles qu'on voulait faire exécuter. Il était recherché par les hommes les plus distingués : l'un d'eux l'introduisit chez la duchesse de Villeroy, qui aimait les arts, protégeait les artistes, et qui avait surtout un goût passionné pour la musique. Elle voulait qu'Érard demeurât chez elle, et lui offrait un engagement avantageux; mais le désir de conserver son indépendance lui fit refuser ces propositions. D'ailleurs, il avait déjà conçu le projet d'un voyage en Angleterre, et brûlait du désir de le réaliser. Il fut seulement convenu qu'il resterait chez la duchesse le temps nécessaire pour exécuter plusieurs idées de cette dame, qu'il aurait dans l'hôtel de Villeroy un appartement convenable à ses travaux, et qu'il jouirait de la liberté la plus entière. Dans sa vieillesse, Érard se plaisait encore à rendre hommage à la bonté de M<sup>me</sup> de Villeroy, et à parler de la reconnaissance qu'elle lui avait inspirée.

Ce fut dans l'hôtel de Villeroy qu'il construisit son premier piano. Cet instrument, connu en Allemagne et en Angleterre depuis plusieurs années, était peu répandu en France, et le petit nombre de pianos qui se trouvait à Paris y avait été importé de Ratisbonne, d'Augsbourg ou de Londres. Il était de bon ton dans quelques grandes maisons d'avoir de ces instruments étrangers. M<sup>me</sup> de Villeroy demanda un jour à Érard s'il ferait bien un piano; sa réponse fut affirmative et prompte comme sa pensée : déjà le piano était dans sa tête. Il se mit aussitôt au travail. Comme tous ses ouvrages, ce premier piano sorti de ses mains portait le cachet de l'homme d'invention et de goût : il fut entendu dans le salon de M<sup>me</sup> de Villeroy par tout ce que Paris renfermait alors d'amateurs et d'artistes distingués, et produisit la plus vive impression. Beaucoup de grands seigneurs s'empressèrent de lui demander des instruments du même genre; mais ils ne furent pas si prompts à s'acquitter de ce qu'ils lui devaient : la plupart ne le payèrent point.

Ce fut vers cette époque que son frère, Jean-Baptiste Érard, vint le joindre. Travailleur infatigable, homme intègre et loyal, Jean-Baptiste a

les jeux, on se servait d'une pédale attachée au pied droit du clavecin, sans être obligé d'attirer le petit clavier au-dessus du grand, et conséquemment sans interrompre l'exécution, comme cela se faisait aux autres clavecins.

(1) Ce clavecin était remarquable par plusieurs inventions dont on n'avait pas l'idée auparavant. On y trouvait trois registres de plume et un de buffle; une pédale y faisait jouer un cheval mobile qui s'interposait sous les cordes à la moitié de leur longueur, les faisant monter tout à coup d'une octave; invention qu'un facteur de Paris, nommé Schmidt, a renouvelée dans le piano à l'exposition des produits de l'industrie de 1806, c'est-à-dire trente ans après qu'Érard l'eut trouvée. En appuyant par degrés le pied sur une pédale attachée au pied gauche du clavecin, on retirait le registre de l'octave aiguë, celui du petit clavier, celui du grand clavier, et l'on faisait avancer le registre de buffle. En diminuant la pression du pied sur la pédale, on avançait le registre de l'octave aiguë, celui du petit clavier, celui du grand clavier, et l'on retirait le jeu de buffle. Enfin, lorsqu'on voulait faire parler à la fois tous

partagé depuis lors les travaux, les succès et les revers de Sébastien. L'accueil favorable que le public faisait aux instruments sortis de leur fabrique les obligea bientôt à quitter l'hôtel de Villeroy pour un établissement plus vaste qu'ils fondèrent dans la rue de Bourbon (faubourg Saint-Germain) : insensiblement et par les efforts des deux frères, cet établissement finit par devenir le plus beau de l'Europe.

Les succès toujours croissants de Sébastien Érard excitant la jalousie des luthiers de Paris qui faisaient le commerce des pianos étrangers, l'un d'eux, dont il est inutile de tirer le nom de l'oubli où il est tombé, fit pratiquer une saisie chez Érard, sous prétexte que cet artiste ne s'était pas rangé sous les lois de la communauté des éventaillistes, dont l'état de luthier faisait partie. Érard trouva facilement parmi ses protecteurs des personnes en crédit à la cour, et, sur le rapport favorable qui fut fait au roi de son mérite et de ses mœurs, il obtint de Louis XVI un brevet flatteur qui constatait les services qu'il avait rendus à l'industrie française. Par l'effet de cette protection, l'établissement des deux frères prit chaque jour de nouveaux développements, et le débit de leurs pianos à deux cordes et à cinq octaves, tels qu'on les faisait alors, devint immense.

Continuellement occupé d'inventions et de perfectionnements, le génie de Sébastien Érard s'exerçait sur une multitude d'objets. Ce fut ainsi qu'il imagina le piano organisé avec deux claviers, l'un pour le piano, l'autre pour l'orgue. Le succès de cet instrument fut prodigieux dans la haute société. Il lui en fut commandé un pour la reine Marie-Antoinette, et ce fut pour ce piano qu'il inventa plusieurs choses d'un haut intérêt, surtout à l'époque où elles furent faites. La voix de la reine avait peu d'étendue, et tous les morceaux lui semblaient écrits trop haut. Érard imagina de rendre mobile le clavier de son instrument, au moyen d'une clef qui le faisait monter ou descendre à volonté d'un demi-ton, d'un ton ou d'un ton et demi ; et de cette manière la transposition s'opérait sans travail de la part de l'accompagnateur. Ce fut aussi dans le même instrument qu'il fit le premier essai de l'orgue expressif par la seule pression du doigt, essai qu'il a exécuté depuis lors en grand dans l'orgue qu'il a construit pour la chapelle du roi. Grétry, dans ses *Essais sur la musique*, qui furent imprimés en 1797, a signalé cette invention à l'admiration des musiciens et à l'attention du gouvernement.

Un autre instrument, la harpe, commençait à se répandre en France. Krumpholtz, par la beauté de ses compositions et par son style plein

de goût, l'avait mis à la mode. Les harpes dont Krumpholtz se servait alors, et qu'on désignait sous le nom de *harpes à crochets*, étaient fort imparfaites sous le rapport du mécanisme, bien qu'on eût fait beaucoup d'efforts pour les rendre aussi bonnes que le permettait le mauvais principe sur lequel elles étaient établies. Les défauts de cette construction inspiraient souvent à Krumpholtz du dégoût pour son instrument. Lié d'amitié avec Érard, et témoin de la facilité avec laquelle il perfectionnait tous les objets dont il s'occupait, il le pria d'abord de lui faire une contrebasse à clavier, pour la mettre sous la harpe comme un fremlin, et pour s'accompagner avec ses pieds ; Érard satisfait à cette demande (1). Alors Krumpholtz pria Érard de s'occuper de la harpe elle-même, et de chercher des moyens efficaces pour corriger ses défauts. Érard y pensa ; des idées nouvelles lui vinrent, et il s'occupa de les mettre sur le papier et de tracer le plan d'une harpe conçue sur un principe absolument nouveau. Pendant qu'il était occupé de ce travail, Beaumarchais vint le voir. Cet homme célèbre jouait de la harpe et connaissait la mécanique, étant fils d'un horloger et ayant lui-même exercé cet état. Il voulut persuader à Érard de renoncer à son projet, et lui dit qu'il n'y avait rien à faire à la harpe, qu'il s'en était occupé et n'avait pu rien trouver de mieux que ce qui existait. Heureusement Érard ne se laissa point persuader ; il était sûr de ce qu'il faisait, et bientôt il fut en état de montrer à Krumpholtz le résultat de ses travaux, qui répondait parfaitement à ses vœux.

Les plus graves inconvénients de la harpe à crochets consistaient dans le peu de solidité de son mécanisme, le faux principe de son mouvement, qui ne s'opérait qu'en forçant vers un point la flexion d'une branche conductrice des crochets, et dans le mouvement même de ces crochets, lesquels tiraient les cordes hors de la verticale pour les élever d'un demi-ton. Les recherches de Sébastien Érard le conduisirent à la découverte d'un mécanisme dont le principe, nouveau et rationnel, faisait disparaître tous ces défauts. Ce mécanisme, qui a été adopté par tous les facteurs de harpes, après l'expiration du brevet pris par Érard, est celui auquel on a donné le nom de *fourchette*. Au lieu de tirer les cordes hors de la verticale, il fonctionne au moyen d'un disque armé de deux boutons qui, par un mouvement de rotation, saisit la corde dans sa position naturelle, et la raccourcit de la

(1) Cette contrebasse existe encore dans les magasins de la maison Érard.

quantité nécessaire pour l'élever d'un demi-ton, et cela avec une solidité, une fermeté à toute épreuve. Ceci se passait vers 1786. Mais dans l'intervalle des recherches d'Érard, Krumpholtz s'était lié d'intérêt avec le facteur qui était alors en réputation pour la harpe à crochets. Celui-ci fit comprendre à l'artiste que ce genre de harpes serait bientôt oublié si Érard réussissait, et que la ruine de leur établissement en serait la suite. Krumpholtz, le même Krumpholtz qui avait entraîné Érard dans des travaux immenses et dans des dépenses considérables, vint le trouver et le pria de renoncer à son nouvel instrument. La situation fâcheuse des affaires de cet artiste, la crainte de mettre le comble à son infortune, et la conviction que la nouvelle harpe ne réussirait qu'avec peine ayant Krumpholtz pour adversaire, déterminèrent Sébastien Érard à renoncer à la faire connaître en France dans ce moment. Près de quatre-vingts corps d'instruments qui étaient déjà construits, ainsi que leurs mécaniques, furent mis à l'écart, et le travail des harpes fut abandonné.

Vers cette époque, les troubles de la révolution éclatèrent en France et portèrent un notable dommage à l'industrie. Sébastien Érard prit le parti de passer en Angleterre, non pour abandonner la France, mais pour y ouvrir de nouveaux écoulements aux produits de sa fabrication. Il y resta plusieurs années; mais, lorsqu'il voulut revenir, le régime de la terreur était établi en France. Déjà Érard était à Bruxelles, lorsqu'il reçut de son frère une lettre dans laquelle celui-ci lui peignait les dangers qui l'attendaient à Paris. Il prit le parti de retourner à Londres et d'y fonder un établissement du même genre que celui de Paris.

À Londres, comme dans cette ville, il remplit ses magasins d'instruments et de produits qui étaient tous de son invention. En 1794, il prit son premier brevet pour le perfectionnement des pianos et de la harpe, et sa fabrique de ces instruments ne tarda pas à obtenir la vogue. Cependant il n'oublia pas son pays, et le désir de revoir la France l'occupait sans cesse; il profita du changement qui s'était opéré dans le gouvernement après le 9 thermidor, et arriva à Paris en 1796. Ce fut alors qu'il fit fabriquer les premiers grands pianos en forme de clavecins, dans le système anglais, dont il avait perfectionné le mécanisme, et qu'il fit paraître les harpes à simple mouvement, de son invention. Ces pianos sont les premiers instruments à échappement qu'on ait fabriqués à Paris. Ils avaient dans le clavier le défaut de tous les instruments de ce genre, c'est-à-dire la lenteur dans l'action

des leviers et du marteau. Les artistes et amateurs de Paris, accoutumés au jeu facile des petits pianos sans échappement, éprouvaient de la gêne sur ceux-ci. Ce fut par ce motif qu'après de nombreux essais et des recherches de tout genre, Sébastien Érard fit connaître, en 1808, un nouveau genre de piano à queue, dont le mécanisme répondait avec plus de promptitude et dont les dimensions, plus petites, étaient plus en rapport avec la grandeur des salons de Paris. Dussek joua sur un de ces pianos avec un succès éclatant, dans les concerts qui furent donnés à l'Odéon par Rodé, Baillot et Lamarre, à leur retour de Russie. Les amateurs et les artistes donnèrent beaucoup d'éloges à ces pianos et s'en montrèrent satisfaits: Érard ne l'était pas. Il savait qu'il restait encore à perfectionner, les claviers étant faciles, mais le coup de marteau manquant de précision. Nous le verrons plus tard, de retour d'Angleterre, exposer le modèle d'un nouveau grand piano qui réunit tout ce qu'on peut désirer de perfection dans le mécanisme de cet instrument.

Vers 1808, il était retourné à Londres; il allait y mettre le sceau à sa réputation de facteur d'instruments, et plus encore à celle de grand mécanicien, par l'invention de la *harpe à double mouvement*, dont il avait déjà jeté autrefois le plan, et qui suffirait pour immortaliser son nom. Quelle que fût l'importance des améliorations qu'il avait introduites dans la construction de la harpe, il savait que tout n'était pas fait, et que cet instrument était resté fort inférieur au piano sous le rapport des ressources harmoniques. Des difficultés insurmontables se rencontraient lorsqu'on voulait moduler dans certains tons, et le seul expédient qu'on connût était de s'interdire l'usage de ces tons. Ceci demande une explication.

On sait que la harpe s'accordait en *mi* bémol, en sorte qu'on obtenait le *si*, le *mi* et le *la* par les pédales qui élevaient d'un demi-ton les mêmes notes affectées d'un bémol. Mais le *ré* bémol ne pouvait se faire qu'en élevant l'*ut* à l'état d'*ut* dièse, le *sol* bémol, que par le *fa* dièse, et ainsi des autres notes; il en résultait que dans le ton de *la* bémol, par exemple, on ne pouvait faire une gamme, parce que la même corde devait servir pour *ut* et pour *ré* bémol. Cependant on sait que les deux systèmes de modulation les plus usités et les meilleurs sont ceux par lesquels on passe à la dominante et au quatrième degré d'un ton quelconque. Dans le ton de *mi* bémol, par exemple, il faut pouvoir passer en *si* bémol ou en *la* bémol, sans compter le mode mineur d'*ut*. On voit par là que la



harpe était privée de l'une des modulations naturelles du ton qui lui était le plus favorable. La musique qu'on écrivait pour cet instrument était donc bornée, et, en quelque sorte, hors du domaine de l'art.

Plusieurs facteurs, frappés de ces considérations, avaient essayé de porter remède aux défauts de la harpe, mais n'avaient pu y réussir. Sébastien Érard, que la nature semblait avoir destiné à perfectionner tous les instruments à mécanisme, fit encore pour celui-ci ce que les autres n'avaient pu faire. Il imagina de faire remplir à chaque pédale une double fonction qui pût élever à volonté chaque corde d'un demi-ton ou d'un ton. La combinaison d'un semblable mécanisme offrait des difficultés considérables, à cause de la courbe de la console et de plusieurs autres problèmes non moins embarrassants qu'il fallait résoudre; Érard fut obligé d'y employer plusieurs années d'un travail constant, et des sommes considérables en essais. Enfin la réussite la plus complète couronna ses travaux, et sa *harpe à double mouvement* vit le jour.

Le succès de cette harpe fut immense; elle parut à Londres en 1811, au moment où la circulation du papier-monnaie était abondante. Érard vendit pour 25,000 liv. sterl. (environ 625,000 fr.) de son nouvel instrument dans le cours de la première année. Le travail que cette invention avait coûté à Érard est à peine croyable; on le vit pendant trois mois ne pas se déshabiller et ne dormir que quelques heures sur un sofa. Il fit plusieurs modèles avant d'arriver à la perfection qu'il désirait, et les difficultés à vaincre étaient telles qu'il était presque décidé à renoncer à l'entreprise, lorsque l'idée du mécanisme qu'il a définitivement adopté vint le tirer d'embarras. Pendant un court séjour qu'il avait fait à Londres en 1800, il avait déjà construit une harpe à double mouvement sur un principe curieux de mécanisme, mais qui offrait des inconvénients sous plusieurs rapports. Le 16 juin 1801, il avait pris un brevet pour cette nouvelle invention. Le principe du mécanisme une fois adopté et les modèles construits, il restait un travail immense à faire pour en établir la fabrication. C'est dans l'invention des outils de tout genre et dans l'ordonnance et la distribution du travail que le génie d'Érard se fait apercevoir. Sa manufacture de Londres, que j'ai visitée, ne le cède à aucune autre, de quelque genre que ce soit, pour les moyens ingénieux de fabrication, la précision des outils et des machines, enfin pour la perfection du travail. De retour en France, Érard établit le même genre de fabrication dans ses ateliers de Paris, et eut à former

de nouveaux ouvriers et à construire de nouvelles machines et de nouveaux outils.

Les fréquents voyages qu'il faisait en France lui avaient fait négliger la fabrication des pianos à Londres, et la harpe seule se construisait dans ses ateliers. Cependant, dans tous les brevets qu'Érard prit en Angleterre, et qui sont au nombre de quinze ou vingt, de nouvelles idées pour le perfectionnement du piano aussi bien que de la harpe y sont exposées. Il se proposait de les exécuter en France. A chaque exposition des produits de l'industrie, ses ouvrages ont été couronnés. Trois fois il reçut la médaille d'or, et la croix de la Légion d'honneur lui fut décernée à l'une des dernières expositions; enfin, aucun des témoignages honorables qui peuvent être donnés à un manufacturier du premier ordre ne lui a manqué. Le modèle de son grand piano à double échappement fut exposé en 1823. Ce mécanisme, chef-d'œuvre de combinaison, est la solution d'un problème qu'aucun facteur n'avait pu résoudre. Il s'agissait de réunir dans un même clavier toutes les nuances du toucher qu'offre le mécanisme simple sans échappement et la précision du coup de marteau du mécanisme à échappement. Il est facile de comprendre quelles étaient les difficultés immenses de ce problème: Érard les a résolues de la manière la plus heureuse. Ces nouveaux instruments ont été établis depuis lors dans la fabrique de Londres par Pierre Érard, neveu de Sébastien. Le roi d'Angleterre, Georges IV, grand amateur et connaisseur en musique, fut frappé de la beauté de ces instruments et en acquit un pour son château de Windsor; la reine actuelle, non moins satisfaite de leur supériorité, a donné à Pierre Érard le titre de son facteur de pianos. Quoiqu'il fût constitué de la manière la plus robuste, Sébastien Érard pouvait difficilement résister à tant de travaux. Les contrariétés inséparables d'une vie si active sur le vaste théâtre de deux capitales telles que Paris et Londres, devaient aussi exercer leur influence sur sa santé. Depuis dix ans environ, des maladies douloureuses venaient souvent interrompre le cours de ses travaux. Vers la fin de 1824, la pierre se déclara; heureusement Érard fut opéré avec le plus grand succès, au moyen du procédé de la lithotritie, par le docteur Civiale. A peine rétabli, il s'occupa du perfectionnement de l'orgue, et parvint à finir le grand instrument expressif où tous les genres d'effets sont réunis, et qu'il a construit pour la chapelle des Tuileries. Déjà, à l'exposition de 1827, Érard avait livré à l'admiration des connaisseurs un grand orgue dont la construction pouvait passer pour un chef-d'œuvre.

vre de précision et de fini. Toutefois il n'y avait point encore fait entrer le développement de sa belle invention de l'expression par le toucher plus ou moins léger, plus ou moins appuyé du clavier. Cet orgue était expressif, mais autant que le peut être le grand jeu de cet instrument. Son expression était obtenue par le moyen de pédales qui faisaient ouvrir ou fermer des jalousies pour laisser le son se propager au dehors, ou pour le renfermer dans le corps de l'instrument, et par celui de l'élargissement ou rétrécissement progressif des conduits du vent sur les jeux d'anches. Ces moyens étaient connus depuis plusieurs années; Érad n'en réclamait pas l'invention; mais une multitude de perfectionnements se faisaient apercevoir dans son instrument, où les registres étaient ouverts ou fermés par des pédales qui permettaient de ne point lever les mains du clavier pour modifier à l'infini les effets de l'orgue. Depuis lors, Érad a ajouté à cet instrument un clavier de récit expressif par le toucher, tel qu'il l'a exécuté dans le bel orgue construit pour la chapelle des Tuileries; dans cet état, cet instrument offre un modèle de perfection, sous le rapport de l'invention et de la facture.

Érad était occupé à faire poser l'orgue de la chapelle du roi, lorsque les événements de juillet 1830 arrivèrent, et causèrent la perte d'une partie des tuyaux; heureusement le mécanisme du grand orgue et le jeu expressif par la main ont été sauvés. Sébastien Érad, à cette époque, était déjà atteint de la maladie à laquelle il a succombé. Le mal calculaire dont il avait été déjà opéré avait reparu, et il s'y était joint une inflammation des reins. Ni la science, ni les soins assidus du docteur Fouquier, son médecin, ne purent le soustraire à la gravité de ces accidents; ils triomphèrent de l'excellente constitution qui lui promettait de prolonger son existence dix ou quinze années de plus, et il cessa de vivre, le 5 août 1831, à son château de *la Muette*, où il avait fixé sa résidence depuis plusieurs années.

**ÉRARD (PIERRE)**, neveu du précédent, est né à Paris vers 1796. Ses études furent dirigées dès son enfance dans le but de lui faire continuer la fabrication des instruments inventés ou perfectionnés par ses parents; on lui fit apprendre la musique, les mathématiques et le dessin linéaire. Envoyé jeune à Londres pour y diriger la fabrique de harpes que Sébastien Érad y avait fondée, il a passé la plus grande partie de sa vie en Angleterre. En 1821, il publia une description de la harpe à double mouvement inventée par son oncle, et des progrès de la construction de

cet instrument, sous ce titre : *The Harp in its present improved state compared with the original pedal Harp*, in-fol., orné de 10 planches lithographiées et gravées, d'après les dessins de l'auteur. Cet ouvrage, imprimé avec luxe, n'a point été mis dans le commerce, et a été donné en cadeau par P. Érad. Après la mort de Sébastien, Pierre Érad, institué son héritier, s'établit à Paris, pour donner une activité nouvelle à la fabrique de pianos, et, en 1834, il mit à l'exposition des produits de l'industrie plusieurs instruments nouveaux pour lesquels la décoration de la Légion d'honneur lui fut accordée. Il publia à cette époque une description historique de tous les pianos qui avaient été inventés ou perfectionnés et fabriqués par son oncle et par son père. Cet ouvrage a paru sous ce titre : *Perfectionnements apportés dans le mécanisme du piano par les Érad, depuis l'origine de cet instrument jusqu'à l'exposition de 1834*; Paris, 1834, in-fol. avec huit planches lithographiées. Pierre Érad habitait alternativement à Londres et à Paris, dirigeant à la fois les deux grands établissements dont il avait hérité. Dans les derniers temps de sa vie, sa raison se déranger. Il mourut au château de *la Muette*, le 18 août 1855. Il était officier de la Légion d'honneur.

**ERATOSTHÈNE**, célèbre géographe grec, naquit à Cyrène; la première année de la 126 olympiade (194 ans avant l'ère chrétienne). Il eut pour maîtres Ariston, philosophe de Chio, le grammairien Lysanias et Callimaque le poète. Ptolémée Evergète lui confia la direction de la bibliothèque d'Alexandrie; il mourut en cette ville, dans la première année de la 146<sup>e</sup> olympiade (114 ans avant J.-C.), à l'âge de quatre-vingts ans. Ptolémée et Porphyre parlent d'un livre qu'il avait écrit sur les proportions musicales, et dans lequel il divisait les quatre cordes du tétracorde dans les trois genres *diatonique*, *chromatique* et *enharmonique*, selon une doctrine qui lui était particulière. Cet ouvrage est perdu. (Vid. *Fabr. Bibl. græc.*, lib. III, c. 18). Le genre *diatonique* d'Eratosthène est conforme à celui de Pythagore : il fait les tons égaux à  $\frac{9}{8}$  et les demi-tons mineurs ou limma dans le rapport de  $\frac{256}{243}$ . Il constitue le genre *chromatique* par 1,  $\frac{28}{27}$ ,  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{4}{3}$ ,  $\frac{7}{6}$ ,  $\frac{80}{81}$ ,  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{96}{81}$ ; le genre enharmonique a pour expression : 1,  $\frac{16}{15}$ ,  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{20}{19}$ ,  $\frac{4}{3}$ , etc.

**ERBA** (GEORGES), violoniste milanais, qui demeurait à Rome, vers 1730, a fait graver 10 *Sonate da camera a violino solo e basso*, op. 1; Amsterdam 1736.

**ERBACH** (CHRÉTIEN), l'un des plus grands musiciens de l'Allemagne, dans le seizième siècle, naquit vers 1560, à Algesheim, dans le Palatinat. Vers 1600, il était organiste de la ville et de l'illustre famille des Fugger, à Augsbourg : il devint membre du grand conseil de cette ville en 1628. Il a publié : 1° *Cantus musicus ad ecclesiæ catholicæ usum*, à 4 et 8 voix ; Augsbourg, 1600. — 2° *Cantionum sacrarum* 4, 5, 6, 7, 8 *vocum, liber secundus* ; Augsbourg, 1603. — 3° *Mele sive cantiones sacræ ad modum canzonette ut vocant, quaternis vocibus factæ. Augustæ Vindelicorum*, Joh. Praetorius, 1603, in-4°. — 4° *Modorum sacrorum sive cantionum* 4-8 et plurimis *compositarum, lib. 2* ; Augsbourg, 1604, in-4°. — 5° *Sacrarum cantionum* 4 et 5 *vocibus, liber 3* ; Augsbourg, 1611, in-4°. — 6° *Acht geistl. deutsche Lieder, mit 4 Stimmen* ; Augsbourg, Schultes (sans date), in-4°. On conserve encore toutes ses compositions à la cathédrale d'Augsbourg. Dans le *Florilegium Portense*, d'Ehrard Bodenschatz, et dans les *Promptuarii musici* d'Abraham Schad, on trouve plusieurs motets à 4, 6 et 8 voix, de la composition de Chrétien Erbach. La bibliothèque royale de Berlin possède en partition manuscrite tous les motets du premier livre publié à Augsbourg, en 1600. Je les ai examinés et j'y ai vu que ce compositeur peut être considéré, ainsi que Adam Gumpeltzhaimer, comme un des fondateurs de cette harmonie allemande dont le caractère particulier s'est conservé jusqu'à nos jours. Le style est pur comme celui des compositeurs italiens de la même époque, mais la modulation est toute différente : le caractère de la tonalité moderne y domine.

**ERCOLEO** (D. MARZIO), ou **ERCULEI**, musicien de la chapelle du duc de Modène, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, naquit en 1623 à Otricoli, bourg des États de l'Église. Il commença son éducation musicale à Rome ; puis il se rendit à Modène dans sa première jeunesse, et entra dans la chapelle du duc François I<sup>er</sup>, en qualité de soprano. Par un document des archives ducales cité par Tiraboschi (*Bibl. Modenese*, t. VI. p. 584), on voit qu'Ercoleo avait présenté requête au duc François II, en 1672, pour obtenir une place vacante parmi les mansionnaires (bénéficiés) de la cathédrale ; ce qui prouve qu'à cette époque il était ecclésiastique. N'ayant pas obtenu l'objet de ses desirs, il se retira à Cherici, dans la maison des prêtres de la congrégation de Saint-Charles, et y ouvrit une école de plain-chant. Il y mourut le 5 août 1706, à l'âge de quatre-vingt-trois ans. Ercoleo a fait imprimer un traité de plain-chant sous le titre de *Il*

*Musico ecclesiastico*, Modène, 1686, in-fol. ; un traité intitulé : *Primi Elementi di musica*, ibid., 1689 ; et un livre d'offices pour la semaine sainte, intitulé *Cantus omnes ecclesiasticæ Hebdom. major*. Modène, 1688. Ercoleo s'est aussi fait connaître comme compositeur par l'oratorio qui a pour titre : *Il Battesimo di S. Valeriano*, dont le poème a été publié à Modène, chez Casciani, en 1682, in-4°.

**ERDMANN** (Pa.), nom sous lequel a été publié un livre concernant la méthode de Logier, sous ce titre : *Die hohe Wichtigkeit von J. B. Logier's erfundenen Musikunterricht Systems* (La haute importance du système d'enseignement de la musique inventé par Jean-Baptiste Logier) ; Hambourg, 1830, in-8° de 221 pages. Le véritable auteur de cet écrit est Élie Hæsseler, fils d'un professeur de musique à Moscou.

**EREDI** (FRANÇOIS), maître de chapelle à Ravenne, dans la première moitié du dix-septième siècle, s'est fait connaître par un recueil de compositions pour l'église intitulé : *Salmi e vespri a 5 voci* ; Venise, 1632, in-4°.

**EREMITA** (JULES), compositeur du seizième siècle, dont le nom véritable était *Giulio Giusberti* (1), naquit à Ferrare vers 1550. Le nom de l'Eremita lui fut donné parce qu'il était moine de l'ordre des Ermites camaldules. Il n'est connu que sous cette dénomination. Cet artiste fut organiste à Ferrare, où il s'était fait une grande réputation par son talent d'exécution, et par la publication de trois livres de madrigaux. Il mourut à l'âge de cinquante ans, mais on ignore en quelle année. On connaît de lui : 1° *Il primo libro de madrigali a 6 voci*, à Ferrare, par Vittorio Baldini, 1584, in-4° ; réimprimé à Anvers, en 1600, in-4° obl. — 2° *Madrigali a cinque voci*, lib. 1 ; Venise, 1597. — 3° *Il secondo libro de madrigali a cinque* ; ibid., 1599. Les compositions d'Eremita ont été souvent mises à contribution par les faiseurs de recueils de madrigaux italiens et flamands. On trouve de ses pièces dans le recueil publié par Pierre Phillips à Anvers (en 1594), sous le titre de *Melodia olympica di diversi eccellentissimi musici a 4, 5, 6 et 8 voci* ; dans les éditions de Venise (1596) et d'Anvers (1596, 1601 et 1614) du recueil intitulé : *Il Trionfo di Dori descritto da diversi e posto in musica da altrettanti musici* ; dans *Il Paradiso musicale di madrigali e canzoni a cinque voci di diversi eccellentissimi autori* (Venise, Gardane, 1595 ; et Anvers, Pierre Phalèse, 1596) ; enfin, dans les *Madrigali a otto voci*

(1) Voy. Fritzi, *Memorie per la storia di Ferrara* t. IV, p. 414.

*di diversi eccellenti e famosi autori, con alcuni dialoghi ed echo, per cantare e sonar a due chori*; Anvers, Phalèse, 1595, in-4° obl. Il y a aussi plusieurs morceaux d'Eremita dans les collections de Schad, de Bodenschatz et de Donfrid.

**ERFURT** (CHARLES), professeur de piano à Magdebourg, est né en 1807. Placé sous la direction de Mühling, il a acquis par ses leçons des connaissances étendues dans la pratique et la théorie de la musique. Cet art est devenu d'un intérêt plus général dans la ville de Magdebourg depuis que le jeune artiste a communiqué son enthousiasme à ses compatriotes. Ses compositions, qui consistent jusqu'à ce moment en cinquante œuvres de sonates, variations, rondeaux, et chansons allemandes, avec acc. de piano, annoncent du goût et de l'élégance dans les idées.

**ERHARD** (D.-J.-B.), fabricant de cordes de clavecin et de piano à Nuremberg, vers la fin du siècle dernier, a fait imprimer un opuscule sous ce titre : *Kurze Anweisung zum Gebrauche eines zweckmässigen Bezugs für Klavierinstrumente* (Courte instruction sur l'usage d'un nouveau calibre pour les instruments à clavier); Nuremberg, 1796. Il y décrit la nouvelle proportion établie par son père, Jacques Reinhard Erhard, qui avait substitué, à l'ancienne série de cordes de clavecin n° 000 à 10, celle qui a été connue depuis lors en Allemagne sous les n° 1-24. On a rendu compte de cet ouvrage dans l'*Allgemeine Litt. Zeitung* de 1795, juin, n° 59.

**ERHARD** (LAURENT), né à Hanau en Alsace, le 5 avril 1598, fut d'abord magister à Sarbrück, vers 1618, passa ensuite à Strasbourg et à Hanau, pour y remplir les mêmes fonctions, et finit par se rendre à Francfort-sur-le-Mein, comme cantor au gymnase. Ce fut vers 1640 qu'il prit possession de cette dernière place, qu'il a occupée jusqu'à sa mort. Il a fait imprimer les ouvrages suivants : 1° *Compendium musices latino-germanicum, cui recens nunc accedunt* : 1° *Tricinia*, 2° *Fugæ*, 3° *Discursus musicalis*, 4° *Index terminorum musicalium*, 5° *Rudimenta arithmetica*, 6° *Appendix nova ad arithmetica pertinent*; Francfort-sur-le-Mein, 1660, in-8°. La première édition de cet ouvrage est de 1640. — 2° *Harmonisches Choral und figural Gesangbuch*, Francfort, 1659, in-8°. — 3° *Compendium musices auctius editum, das ist kurzer, jedoch recht Bericht von der Sing-kunst, der Musik liebhabenden Jugend zum besten in dieser zweyten Edition vermehrter vorgestellt*; Francfort, 1669, in-8°. J'ignore si ce livre, qui

est annexé dans le catalogue de Francfort de 1669, est la seconde édition de l'ouvrage précédent, ou s'il est différent.

**ERICH** (DANIEL), organiste à Custrow, vers 1730, fut élève de Bextehude. Il a composé plusieurs suites de pièces de clavecin, qui n'ont point été imprimées.

**ERICHIUS** (NICOLAS), chantre à Jéna, au commencement du dix-septième siècle, y a composé le premier psaume à six voix, et l'a publié dans cette ville, en 1622.

**ERIERS** (THOMAS), poète et musicien du treizième siècle, dont on a douze chansons notées. Les manuscrits de la bibliothèque royale de Paris en contiennent cinq.

**ERK** (ADAM-WILHELM), né à Herff, dans la principauté de Saxe-Meiningen, le 10 mars 1779, mort le 31 janvier 1820 à Dreisichenbain, près de Darmstadt, fut d'abord, depuis 1804 jusqu'en 1811, instituteur et organiste de l'église de Wetzlar; ensuite il occupa les mêmes positions à Worms pendant les années 1812 et 1813, et en dernier lieu fut organiste, instituteur et secrétaire de la commune à Dreisichenbain. On a de sa composition huit pièces d'orgue faciles, publiées à Worms, en 1812. Le fils de Erk a publié une deuxième édition de ce recueil, à Mülheim, en 1832, in-4°.

**ERK** (LOUIS-CHRISTIAN), fils du précédent, est né à Wetzlar, le 6 janvier 1807. J.-B. Spiess, mort en 1841, dans la position de pasteur évangélique et de doyen à Sprendlingen, près de Darmstadt, dirigea ses études littéraires. Antoine André, d'Offenbach, a été son maître d'harmonie et de composition, et son éducation musicale s'est complétée chez le célèbre organiste Rinck, à Darmstadt. Depuis le mois de mai 1826 jusqu'en octobre 1835, Erk fut troisième professeur pour les études musicales du séminaire royal des instituteurs, à Meurs, dans la province du Rhin inférieur, puis professeur de musique au séminaire royal des instituteurs pour les écoles de la ville de Berlin, où il est encore (1860). Déterminé par un goût particulier à se livrer à l'étude du chant choral et des mélodies populaires, M. Erk s'y adonna dès sa jeunesse avec une persévérance et avec un esprit d'observation qui, seuls, peuvent conduire au but dans des recherches de ce genre. Ses goûts simples et modestes, et la sérénité de son âme, s'accordaient d'ailleurs avec sa vocation. S'entourant de tous les recueils et de tous les monuments qu'il put rencontrer de chant choral et d'airs nationaux et populaires, il en compara toutes les versions, remonta aux sources, distingua les bonnes leçons de celles qui étaient altérées, et

couvrit tous ses livres d'annotations dans lesquelles il établissait les formes primitives, les origines d'altérations, et déterminait l'âge et la source de chaque mélodie. Le nombre de ses publications en ce genre est très-considérable. Tous ses recueils ont eu des succès populaires si prodigieux, qu'on a fait jusqu'à vingt-cinq éditions de quelques-uns, tirés à grand nombre, et qu'on en a vendu plusieurs centaines de milliers d'exemplaires. La première publication de M. Erk fut un recueil de chants pour une, deux, trois et quatre voix à l'usage des écoles, par divers compositeurs. Les trois livraisons de cette collection ont paru à Essen, en 1828 et 1829. En 1836 et 1837 on en avait déjà publié la troisième édition. Depuis cette époque jusqu'à ce jour (1860), l'activité de M. Erk ne s'est pas ralentie. Parmi ses nombreux travaux on remarque : 1° *Drei- und vierstimmige Gesänge für Schule und Haus* (Chants à 3 et 4 voix pour les écoles et la maison); Bonn, 1830, in-4°. — 2° *Methodischer Leitfaden für den Gesang Unterricht in Volksschulen* (Guide méthodique pour l'enseignement du chant dans les écoles du peuple); Crefeld, 1834, in-8°. Une deuxième édition améliorée a paru en 1849. — 3° Recueil de chants à plusieurs parties pour des voix d'hommes, par divers compositeurs, à l'usage des séminaires, gymnases et petites sociétés de chant; Essen, 1833. La quatrième édition a paru en 1847. — 4° Livre choral pour les écoles et la maison, suivi d'un supplément contenant la liturgie pour un chœur à 4 voix; Berlin, 1836, in-8°. — 5° *Liederkranz*, etc. (Couronne de chants, etc.), en collaboration avec M. Greef (voy. ce nom); Essen, 1839. La dixième édition a paru en 1849. — 6° *Singvogelein* (Chant du petit oiseau), recueil de chansons à une, deux, trois et quatre voix pour les écoles, la maison et la vie; 4 livraisons; Essen, 1842-1848. La quinzième édition a été publiée en 1849. — 7° *Kindergarten* (le Petit Jardin des enfants), recueil de chants à 2 voix, en collaboration avec M. Greef; Essen, 1848. — 8° *Die deutschen Volkslieder*, etc. (Les Chansons populaires allemandes, etc.), en collaboration avec M. W. Irmer. Le premier volume, composé de six livraisons, a été publié à Crefeld, de 1838 à 1841, in-12. Le deuxième et le troisième volumes, publiés par M. Erk seul, ont paru à Berlin, en plusieurs livraisons, 1841-1850, sous le titre de *Neue Sammlung deutscher Volkslieder*. — 9° Chansons populaires, anciennes et nouvelles, arrangées pour quatre voix d'homme; Essen, 1845-1847 in-4°. — 10° *Deutscher Liedergarten* (Jardin de chansons allemandes) pour une, deux, trois et quatre voix, pour les écoles de jeunes filles; en collaboration

avec Auguste Jacob; Essen, 1846-1847. — 11° Recueil de chorals des maîtres les plus célèbres des seizième et dix-septième siècles, en collaboration avec le docteur Fielitz.

M. Erk a fondé en 1841, en collaboration avec M. Hentschel (voy. ce nom) et quelques autres professeurs zélés, un journal de littérature musicale, dont il paraît un numéro chaque mois, à l'usage des instituteurs des écoles populaires, sous le titre : *Euterpe : Ein musikal. Monatsblatt*, etc.; Erfurt, 1841-1858. Cet écrit est parvenu à sa dix-huitième année. M. Erk a fourni aussi des articles à divers journaux de musique de l'Allemagne, particulièrement au recueil publié à Mayence sous le titre de *Cæcilia*.

**ERKEL** ou **ERKL** (François), maître de chapelle à Pesth, s'est fait connaître comme compositeur par un opéra en langue hongroise représenté en 1844 sous le titre de *Stanislas Hunyady*. Il a publié des mélodies hongroises à Pesth et à Vienne, chez Müller.

**ERLACH** (FRÉDÉRIC D'), fils d'un capitaine de la garde suisse du roi de Prusse Frédéric I<sup>er</sup>, naquit à Berlin, le 2 août 1708. Atteint de cécité dès son enfance, il ne trouva de consolation que dans la musique. Il apprit à jouer du violon, du clavecin et de la flûte à bec, instrument négligé, dont il sut tirer des effets inconnus avant lui. Il avait fait faire un instrument de cette espèce composé de deux tuyaux accordés à la tierce, et, par un artifice qui lui était propre, il jouait alternativement l'un ou l'autre, puis les réunissait à volonté. Il était parvenu aussi à donner beaucoup d'intensité aux sons de cette flûte, sans en altérer la qualité, et à former d'heureuses oppositions avec leur douceur ordinaire. Walther, qui parle de cet amateur distingué dans son *Lexique de musique*, dit qu'il imitait à merveille les sons du cor et de la trompette avec la bouche; mais Nicolai, qui a fourni quelques détails sur d'Erlach, dans le *Berlinisch Monatschrift* (ann. 1807, cahier de février, p. 98-102), ne parle pas de cette circonstance. En 1732 d'Erlach vivait à Eisenach; plus tard il se rendit à Berlin et s'y fixa. Nicolai le connut en cette ville vers 1755. Il se faisait alors entendre avec succès dans les concerts qui se donnaient chaque semaine chez l'organiste Sack; il avait, dit-on, fort bien chanté dans sa jeunesse, mais alors, parvenu à sa quarante-septième année, il ne faisait plus entendre sa voix. D'Erlach est mort à Berlin en 1757.

**ERLANGER** (MAX ou MAXIMILIEN), violoniste qui a eu quelque réputation, né à Francfort-sur-le-Mein, vers 1810, fit ses études musicales dans cette ville et reçut des leçons de

Cuhr pour son instrument. Il fut d'abord attaché comme violoniste au théâtre de Francfort, puis fut directeur de musique d'une institution vocale : plus tard il voyagea avec sa femme, pianiste qui brillait avec lui dans les concerts. En 1838 ils étaient à Berlin; deux ans après ils se firent entendre à Prague, puis à Vienne. En 1842, Erlanger accepta une place de directeur de musique à Halle; mais il n'occupa pas longtemps cette position. En 1844 il était de retour à Francfort. On a publié quelques bagatelles de sa composition.

**ERLEBACH** (PHILIPPE-HEINRICH), né à Essen, le 25 juillet 1657, vint à Paris dans sa jeunesse, et y demeura pendant plusieurs années. En 1683 il entra au service du prince de Schwartzbourg-Rudolstadt, en qualité de maître de chapelle, et y resta jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 17 avril 1714. On a de sa composition : 1° *Ouvertures à 5 parties*; Nuremberg, 1693, in-fol. — 2° *VI Sonate a violino, viola da gamba e continuo*; ibid., 1694. — 3° *Gott-geheilte-singstunde, in XII kurz gefassten Arien mit einer oder 2 obligaten Singstimmen, mit Begleitung zweyer Violinen, nebst Schluss Capella zu jeder Arie a 4 voci und 2 Violinen*; Rudolstadt, 1704, in-4°. — 4° *Erster Theil harmonischer Freude musikalischer Freunde in 50 moralischen und politischen deutschen Arien von 1 Singstimme und 2 Violinen nebst einem General-bass*; Nuremberg, 1697, pet. in-fol. — 5° *Streit der Fama und verschwiegenheit über die Liebe, etc.*, Rudolstadt, 1696, 3 feuilles in-fol. — 6° Cantate : *Das ist meine Freude*, pour soprano, viole et orgue, en manuscrit. Erlebach a aussi composé quelques pièces pour l'orgue, qui ont été insérées par Eckold dans son *Tabulaturbuch*, en 1692.

**ERMEL** (LOUIS-CONSTANT), pianiste et compositeur, né à Gand, le 27 décembre 1798, apprit dans cette ville les premiers principes de la musique et l'art de jouer du piano. Ses progrès furent rapides, et bientôt il se fit assez remarquer pour qu'on songeât à l'envoyer à Paris, afin qu'il y complétât son instruction par les leçons de bons maîtres. Admis au Conservatoire comme élève, il entra dans la classe de Zimmerman pour le piano, et dans celle d'Eler pour le contrepoint; puis il devint élève de Lesueur par la composition. En 1823, il concourut à l'Accadémie des Beaux-Arts de l'Institut de France, pour le grand prix : le sujet du concours était la cantate de *Thésée*, avec orchestre. M. Ermel obtint le premier prix, qui lui donnait le titre et les avantages de pensionnaire du gouvernement, et il voyagea plusieurs années en Italie et en Alle-

magne. Une ouverture de sa composition fut exécutée à Vienne, dans un concert, en 1826. De retour à Paris, il espéra pouvoir justifier son premier succès par ceux qu'il obtiendrait au théâtre; mais, ainsi que beaucoup d'élèves couronnés par l'Institut, il a fait de vains efforts pour obtenir des livrets d'opéras, ou pour faire recevoir par les administrateurs de spectacles ceux qu'on lui confiait. Jusqu'à ce jour, aucun ouvrage dramatique de sa composition n'a été entendu. En 1834, le gouvernement belge ayant mis au concours la composition d'une cantate intitulée : *Le Drapeau belge*, pour l'anniversaire de la révolution de 1830, M. Ermel s'est mis au nombre des candidats; et le second prix lui a été décerné. Cet artiste est depuis plusieurs années professeur de piano à Paris.

**ERMENGARD** ou **ERMENGAUD**, écrivain du douzième ou du treizième siècle, sur lequel on ne sait rien, si ce n'est qu'il écrivit contre les Vaudois. Son ouvrage, intitulé : *Contra hæreticos qui credunt mundum istum a diabolo et non a Deo esse factum*, a été publié à Ingolstadt, en 1614, in-4°, par J. Greiser; ensuite dans la Bibliothèque des Pères, édition de 1644 (Paris), tom. IV, et, en dernier lieu, dans la grande Bibliothèque des Pères, tom. 24, p. 1607. Le chapitre 10<sup>e</sup> traite de *cantu ecclesiastico*.

**ERNEMANN** (MAURICE), virtuose sur le piano et compositeur pour cet instrument, né à Eisleben, en 1810, fut envoyé par ses parents à Berlin, pour y suivre la carrière du commerce; mais son penchant décidé pour la musique donna une autre direction à son existence. Devenu élève de Louis Berger pour le piano, il fit de rapides progrès et devint habile sur cet instrument. En 1820, il suivit le prince Radziwill en Pologne et vécut pendant quelques années chez le prince Zamoisli, à Varsovie; puis il fut attaché comme professeur au Conservatoire de cette ville. La révolution de 1830 lui fit perdre cette position, et l'obligea à se retirer en Silésie. Après avoir passé plusieurs années à Breslau, il est retourné à Varsovie, et y a donné un concert en 1836, dans lequel son talent fit sensation. Il vivait encore dans cette ville en 1845. Il a publié : 1° Dix variations pour le piano (en *mi bémol*), op. 1; Hambourg, Christiani. — 2° Dix variations sur le thème *Là ci darem la mano*, op. 2; ibid. — 3° Thème original varié, op. 3; ibid. — 4° *Les Charmes de Varsovie*, divertissement; Varsovie, Brzezina. — 5° Cotillon pour le piano; ibid. — 6° Marche triomphale; idem. — 7° Divertissement pour le piano, op. 6; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 8° Introduction, variations et finale sur le thème *Schöne Minka*, op. 7; Leip-

ick, Hofmeister. — 9<sup>e</sup> Huit chansons allemandes à voix seule avec acc. de piano, op. 4; Hambourg, Christiani. Pendant son séjour à Breslau, Ernemann se livra à la composition de chants à voix seule et à 4 voix pour les sociétés et les écoles. Parmi ses œuvres de ce genre on remarque; 6 Lieder pour 4 voix d'hommes, op. 17; Breslau, Leuckart. — Des Lieder pour soprano, alto, ténor et basse à l'usage des écoles, op. 18; ibid. — Un recueil de chansons faciles à une et 2 voix, pour les enfants, op. 19; ibid. — 5 Lieder à voix seule avec piano, op. 22. — 6 Lieder pour un chœur d'hommes, op. 26.

**ERNEST II** (AUGUSTE-CHARLES-JEAN-LÉOPOLD-ALEXANDRE-ÉDOUARD), duc de Saxe-Cobourg-Gotha, né le 21 juin 1818, a succédé à son père, comme duc régnant, le 29 janvier 1844. Cultivant la musique dès son enfance, ce prince s'est livré à l'étude de la composition, et a écrit plusieurs opéras qui ont été représentés avec succès, non-seulement à Gotha, mais dans plusieurs villes de l'Allemagne. Traduit en français, *Casilda*, un de ses ouvrages, a été représenté au théâtre royal de Bruxelles, en 1855, et y a été bien accueilli. Un autre opéra, intitulé *Sainte-Claire*, a été joué au grand opéra de Paris, le 27 septembre 1855. Les journaux de Paris ont donné des éloges à cet ouvrage, et en ont vanté les mélodies. Au nombre des productions de S. A. R. le prince de Saxe-Cobourg, on remarque *Zaire*, son premier opéra, et *Toni*, son quatrième ouvrage dramatique. On cite aussi la cantate pour soprano et baryton avec chœur et orchestre, intitulée *Immer Liebe*, poésie de Arndt, dont ce prince a écrit la musique.

**ERNST** (FRANÇOIS-ANTOINE), violoniste distingué, naquit le 3 décembre 1745, à Georgenthal, petite ville de la Bohême. Les premières leçons de violon lui furent données par son grand-père. Après la mort de celui-ci, il alla à Kreibitz, où il fit de bonnes études littéraires et musicales; puis il se rendit à Warndorf, où il prit des leçons d'orgue chez l'organiste de la ville. Vers ce temps, ayant été visiter un de ses parents au couvent de Neuzell, il y fut engagé comme chantre du chœur. Il y resta pendant six mois; ensuite il entra chez les jésuites de Sagan, pour y terminer ses études, et, pendant les quatre années qu'il passa chez eux, il fut employé comme violoniste dans toutes les solennités musicales. Arrivé à Prague en 1763, il y fit un cours de philosophie et se livra à l'étude du droit, puis il retourna dans sa ville natale, et y fut nommé syndic; mais il n'y resta pas longtemps, car le comte de Salm, l'ayant entendu jouer du violon, fit si charmer de son talent, qu'il l'engagea à son service comme

secrétaire. Ce seigneur résidait la plus grande partie de l'année à Prague, en sorte que Ernst eut l'occasion d'y entendre le fameux violoniste Lolli, lors de son passage dans cette ville, et d'y prendre de ses leçons. Il profita si bien sous cet habile maître, qu'en peu de temps il put jouer avec facilité les traits les plus difficiles de ses études et de ses concertos. Il se mit ensuite à voyager et passa par Strasbourg, où il apprit d'un bon violoniste, nommé *Stadn*, à jouer l'adagio avec expression. En 1778, il fut appelé à Gotha, comme violon-solo de la cour. Il y mourut à l'âge de soixante ans, le 16 janvier 1805. Ernst a composé plusieurs concertos et des solos pour le violon, mais il n'a fait graver qu'un concerto en mi majeur. Il y proposa une souscription, en 1798, pour la publication d'un traité sur le violon, qui aurait été divisé en deux parties, dont l'une aurait traité de la construction du violon, et la seconde de l'art de jouer de cet instrument. Il ne paraît pas que cet ouvrage ait été imprimé. On doit encore à Ernst un petit mémoire sur la construction du violon, inséré dans la *Gazette musicale* de Leipsick (7<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 4). Ses connaissances dans les principes de la construction des instruments à archet étaient étendues; il a fait plusieurs violons qui, dit-on, ne sont point inférieurs à ceux des meilleurs maîtres.

**ERNST** (...), musicien qui joua l'alto à l'Opéra depuis 1786 jusqu'en 1800, a fait graver à Paris, en 1792, une collection de pièces pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons, dont plusieurs sont de sa composition, et les autres tirées de divers opéras ou de symphonies.

**ERNST** (CHRÉTIEN-GOTTLÖB), organiste de l'Eglise évangélique d'Ollau, est né le 2 février 1778 à Silberberg, en Silésie, où son père était huissier. La pauvreté de celui-ci ne lui permit pas de donner à son fils d'autre instruction que celle de l'école publique de sa petite ville; bientôt même l'enfant fut privé de ce secours, et dut aller chercher son existence dans les campagnes comme musicien ambulante. Lorsqu'il eut enfin atteint l'âge de dix-huit ans, il entra à l'école dirigée par le cantor Bürgel, à Landshut. Là il commença à étudier la théorie de l'harmonie, et plus tard, lorsqu'il eut été admis au séminaire de Breslau, il acheva de s'instruire par les leçons de Neugebauer et de Berner. En 1798, Ernst fut nommé organiste à Ollau, et professeur de l'école de musique de la ville. Son zèle y développa le goût de l'art; il y établit une société d'artistes à laquelle vinrent se joindre ensuite plusieurs amateurs; son école s'agrandit progressivement, et depuis que la direction lui en a été confiée, elle a fourni des artistes à toute la Silé-

sie. Comme compositeur, Ernst s'est fait connaître par deux œuvres de sonates qui ont été publiés à Breslau, chez Gross et Barth. Il a écrit aussi la musique des psaumes 96 et 100.

**ERNST (F.-A.)**. On a sous ce nom des variations pour le piano sur le thème allemand *Gesternabend war Wetter Michel da*, Hambourg, Christiani; des thèmes de Weber variés pour la flûte, liv. 1 et 2, Mayence, Schott; et des airs d'opéras modernes variés pour flûte et guitare, *ibid.*

**ERNST (HENRI-VILHELM)**, violoniste distingué, est né en 1814 à Brünn, en Moravie. Admis au Conservatoire de Vienne comme élève, il y reçut des leçons de Böhm, et le maître de chapelle Seyfried lui enseigna l'harmonie; puis il reçut des conseils de Mayseder, qui lui fit acquiescer de la justesse et du brillant dans les traits. Ernst n'était âgé que de seize ans, lorsqu'il fit un premier voyage à Munich, Stuttgart et Francfort, où il inspira de l'intérêt par son talent précocé. Arrivé à Paris, à la fin de 1832, il s'y fit entendre d'abord dans des représentations du Théâtre-Italien. Il fit un assez long séjour dans cette ville, et y étudia la manière des violonistes français, et surtout celle du célèbre de Bériot, qui était alors le héros du violon de concert. En 1838, il parcourut la Hollande, et y eut des succès d'éclat partout où il se fit entendre. De retour à Paris, au commencement de 1839, il y donna plusieurs concerts, puis il visita l'Allemagne méridionale et se fit applaudir à Vienne, en 1840. Poursuivant le cours de ses voyages, il visita toutes les villes principales de l'Allemagne à diverses époques, la Silésie, la Pologne, la Russie, la Suède, le Danemark, se fit entendre à plusieurs reprises à Berlin, Leipzig et Dresde, et eut partout des succès. Depuis 1844 il a passé aussi plusieurs saisons à Londres, où son talent trouvait de la sympathie. Le caractère de ce talent était particulièrement le brillant dans des traits que Ernst s'était rendus familiers, mais qui n'offraient pas les difficultés que l'école plus moderne, et surtout la musique de Vieuxtemps, ont mis en vogue. Ernst avait aussi dans sa manière de chanter sur le violon une certaine poésie qui avait du charme, bien qu'un peu maniérée. Dans ces dernières années, sa mauvaise santé et des affections nerveuses ont porté atteinte à la justesse de ses intonations, et ont rendu son jeu inégal. Parmi ses compositions pour son instrument on remarque celles-ci : 1° Deux nocturnes pour violon et orchestre, œuvre 8, dont le n° 2 est un *andante cantabile* qui a eu beaucoup de succès; Paris et Berlin, Schlesinger. — 2° Élégie pour violon et piano, œuvre 10; morceau charmant qui a été joué partout et dont on a fait une mul-

titude d'éditions en France, en Allemagne, en Danemark et en Russie. Spohr y a ajouté une introduction avec laquelle l'œuvre de Ernst a été gravée à Hambourg. — 3° Fantaisie brillante sur la marche et la romance d'*Otello*, avec orchestre ou quatuor, op. 11; Mayence, Schott. — 4° Concertino avec orchestre ou quatuor, op. 12; Brunswick, Meyer. — 5° Polonoise de concert avec orchestre, op. 17; à Vienne chez Mechetti. — 6° Variations de bravoure sur un air national hollandais, op. 18; *ibid.* — 7° Introduction, caprice et finale sur un thème de l'opéra *Il Pirata*, op. 19; Havovre, Bachmann. — 8° Rondo *Papageno*, sur un thème de la *Flûte enchantée*, op. 20; Vienne, Müller. — 9° Concerto (allegro pathétique), op. 23; Leipsick, Breitkopf et Härtel. On a publié aussi une imitation que Ernst a faite du *Carnaval de Venise* de Paganini, et qu'il a jouée partout.

**ERRARS (JEAN)**, poète et musicien, parait avoir été le père de Jean Errars, sieur de Valery, chambrier de *Philippe le Hardi*, qui mourut en 1372, et qui comme lui composa les paroles et la musique de plusieurs chansons. Il nous en reste trente, sous le nom de Jean Errars; les manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris en contiennent vingt-quatre.

**ERSCH (JEAN-SAMUEL)**, laborieux bibliographe, naquit le 23 juin 1766, à Gross-Glogau (basse Silésie), et mourut à Jéna, le 16 janvier 1828. Après avoir reçu sa première instruction au gymnase de sa ville natale, il alla étudier la théologie à l'université de Halle. Ce fut dans cette ville qu'il commença ses premiers travaux littéraires : puis il alla vivre quelque temps à Hambourg et enfin se fixa à Jéna, où il obtint la place de bibliothécaire de l'université. La plupart des ouvrages de cet infatigable écrivain étant étrangers à l'objet de ce dictionnaire, on n'en parlera pas, et l'on se contentera de renvoyer aux biographies générales. Nous nous bornerons ici à citer son manuel de la littérature allemande (*Handbuch der deutschen Literatur*); Amsterdam et Leipsick, 1812-1814, 2 vol. in-8°. On trouve dans cet ouvrage une liste d'ouvrages de littérature musicale, tome I<sup>er</sup>, section 3, p. 1023, section 4, p. 1437, et tome II, sect. 7, page 2493. Ersch et J. G. Gruber furent les fondateurs de la grande Encyclopédie allemande des sciences et des arts (*Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste in alphabetischer Folge*, etc.); Leipsick, Gleditsch et Brockhaus. On trouve dans ce volumineux ouvrage une série de longs articles relatifs à la musique, qui ont été rédigés par Rochlitz, Gottfried, Weber, Fr. W. Fink et plusieurs autres savants et artistes.



**ERTELIUS** (SÉASTIEN), moine bénédictin à l'abbaye de Weichenstephan, dans le dix-septième siècle, a fait imprimer les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Symphoniz sacræ 6 et 8 vocibus*; Munich, 1611. — 2° *Magnificat 8 vocibus*; Munich, 1615.

**ERYTHIRÆUS** (GOTTHARD), né à Strasbourg, vers 1550, se rendit à Altdorf en 1587, pour y exercer les fonctions de magister. En 1595 il fut nommé cantor et chargé d'enseigner la musique au gymnase de la même ville; enfin en 1609 il devint recteur de ce gymnase, et conserva cette place jusqu'à sa mort, qui eut lieu vers 1617. On a de lui : 1° *Psalmi et Cantica varia, ad notas seu tonum musicum adstricta*; Nuremberg, 1608, in-4°. — 2° *D. M. Lutheri und anderer Gottsfuerchtiger Manner Psalmen, und geistliche Lieder in 4 Stimmen gebracht durch, etc.* (Psaumes de Luther, etc., à quatre voix); Nuremberg, 1608, in-4°.

Il est vraisemblable que le nom de ce musicien indique une origine grecque, et qu'un de ses ancêtres était d'Erythrée, aujourd'hui Gesme, dans l'Asie Mineure, car il n'y a point de nom allemand qui corresponde au latin *Erythræus*.

**ESCHBORN** (...), maître de concert à Mannheim, en 1830, fut appelé à Cologne, en 1842, comme directeur de musique. En 1845, il prit la direction du théâtre d'Aix-la-Chapelle, et dans l'année suivante il alla donner des représentations à Amsterdam avec sa troupe d'opéra. Il a fait représenter à Aix-la-Chapelle, en 1847, l'opéra de sa composition intitulé *Bastards oder das Stiergeficht* (le Bâtard, ou le combat de Taureaux). La femme d'Eschhorn est cantatrice et a chanté à Mannheim en 1830 et 31, à Amsterdam en 1836, à Cologne, en 1838 et à Strasbourg dans l'année suivante.

**ESCHELBACH** ou **ESCHENBACH** (WOLFRAM DE), célèbre maître-chanteur (trouvère) né en Suisse, brilla vers la fin du douzième siècle et au commencement du treizième. Il eut pour maître un autre trouvère allemand, nommé *Friedebrandt*. Après avoir longtemps parcouru les différentes provinces de la Germanie, il se fixa, vers l'an 1200, au château de Wartbourg, près d'Eisenach, où il fut reçu au service du landgraf Hermann de Thuringe, grand protecteur des arts et des artistes. C'est là qu'eut lieu une lutte célèbre entre Eschelbach et le maître chanteur Klingsohr, pour le prix du chant institué par Hermann. Eschelbach se montra plus habile dans le chant religieux, mais Klingsohr eut l'avantage dans les autres genres. Eschelbach n'est pas seulement un des poètes-musiciens les plus féconds de son époque, mais, par la richesse de son imagination,

l'élévation de ses idées, l'expression et l'élégance de son style, il est considéré comme un véritable poète épique. Cet artiste ayant été fait chevalier à Henneberg, passa plusieurs années en voyages chevaleresques. Dans les dernières années de sa vie, il se retira dans la demeure de ses ancêtres. Son tombeau fut placé dans l'église Notre-Dame, à Eschenbach.

**ESCHENBACH** (JEAN-TOBIE), garde de la tour de l'église Saint-Michel, à Hambourg, inventa en 1800 un instrument à clavier et à anches libres mises en vibration par l'action d'un soufflet simple, auquel il donna le nom d'*Ælodion*. J'ignore s'il y a identité de personne entre lui et *Eschenbach* (...), receveur des finances à Kœnigshoven, dans le duché de Clèves, qui, en 1814, imagina un instrument du même genre, lequel fut connu sous le nom d'*Organo-violine*. Celui-ci, modifié par Schlimbach, facteur d'orgues à Ohrdruff, fut appelé *Æoline*, et Sturm (F.), organiste à Suhl, dans la Thuringe, donna en 1832, de l'extension à ce genre d'instrument dans l'*Ælodicon*, dont le clavier avait une étendue de six octaves, tandis que Häkel, de Vienne, le réduisit dans le petit instrument appelé *Physharmonica*; mais le point de départ de toutes ces combinaisons de l'anche-libre fut évidemment le *Cheng*, des Chinois, et les premières applications qui en furent faites aux instruments à claviers appartiennent à Jean-Tobie Eschenbach et à Grénié, auteur de l'*orgue expressif*. (Voy. mon Rapport sur la fabrication des instruments de musique dans l'exposition universelle de Paris, en 1855, Tome II, p. 181 de la grande édition officielle, et p. 27 et suivantes du tiré-à-part).

**ESCHENBURG** (JEAN-JOACHIM), conseiller de cour et professeur de belles-lettres au collège de Saint-Charles à Brunswick, naquit à Hambourg, le 1<sup>er</sup> décembre 1743. Il fit ses études à l'université de Leipsick, et ensuite à celle de Gœttingue. Jeune encore, il fut nommé gouverneur des élèves du collège de Saint-Charles, à Brunswick, au mois de septembre 1767. Après six années d'exercice, il occupa la chaire de philosophie et de belles-lettres dans le même collège. Il mourut âgé de soixante-quinze ans, le 29 février 1820. Eschenburg fut un amateur de musique fort zélé, et qui contribua à ses progrès en Allemagne par les ouvrages qu'il publia sur cet art, et par des traductions de bons ouvrages étrangers. En voici la liste : 1° Une traduction allemande de la dissertation de Jean Brown sur l'origine et les progrès de la musique et de la poésie, sous ce titre : *Dr Brown's Betrachtungen über die Poesie und Musik nach*

*threm Ursprunge, etc.*; Leipsick, 1769, in-8° de 495 pages. — 2° Une traduction des réflexions de Webb sur l'affinité de la poésie et de la musique, intitulée *Betrachtungen über die Verwandtschaft der Poesie und Musik, etc.*; Leipsick, 1771, in-8° de 169 pages. Il y a joint des notes intéressantes. — 3° Une autre traduction de la dissertation sur la musique des anciens que Burney a mise au commencement de son histoire de la musique, sous le titre de *Abhandlung über die Musik der Alten*; Leipsick, 1781, in-4°, 216 pag. — 4° Une notice sur la vie de Hændel et sur la pompe de son anniversaire à Londres, traduite de l'anglais de Burney sous ce titre : *Nachricht von Georg. Friedrich Hændel's Lebens umständen und der ihm zu London im Mai und Jun. 1784 angestellten Gedachtnissfeyer*; Berlin, 1785, gr. in-4°. — 5° Enfin quelques autres ouvrages moins importants, tels qu'une dissertation sur sainte Cécile, dans le Magasin d'Hanovre de 1786, pag. 94-96, une lettre sur la pompe funèbre de Jomelli, traduite de l'italien, et insérée dans le journal intitulé *Musée allemand*, tom. 1, pag. 464 et une dissertation intitulée *Ueber die kürzere Dauer des wohlgefallens an dem Spiel der Blasinstrumente* (Sur la courte durée du plaisir causé par le jeu des instruments à vent), dans le même journal, pages 155 et 162. Eschenburg est aussi auteur d'une théorie esthétique et générale de la littérature, intitulée : *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Redekünste*, dont il a paru cinq éditions à Berlin en 1783, 1789, 1805, 1817 et 1836; 1 vol. in-8°. Il y traite de l'Opéra, mais seulement sous le rapport littéraire.

**ESCHERNY** (François-Louis comte), ancien chambellan du roi de Wurtemberg, né le 23 novembre 1733, à Neuchâtel (Suisse), est mort à Paris, le 15 juillet 1815. Parmi divers ouvrages qu'il a publiés, on remarque des *Mélanges de littérature, d'histoire, de philosophie*, Paris, 1809, 3 vol. in-12. dont plusieurs exemplaires portent le titre de 2° édition, avec la date de 1815. Il y traite plusieurs points relatifs à la musique, qui en ont été extraits et imprimés séparément sous le titre de *Fragments sur la musique*; Paris, 1809, 1 vol. in-12. Les vues du comte d'Escherny sont superficielles et de peu d'utilité pour le musicien. Il était bon musicien, chantait d'une manière agréable et jouait de l'alto dans les parties de quatuors et de quintettes.

**ESCHSTRUTH** (JEAN-ADOLPHE baron d'), conseiller de régence à Cassel, naquit à Hambourg, dans la Hesse, le 28 janvier 1756. Il fut d'abord conseiller de justice à Marbourg, où il étudia la composition, sous la direction de Hap-

feld, maître de concert. Dans la suite, il se lia avec Vierling, organiste à Marbourg et élève de Kirnberger, qui lui communiqua l'excellente tradition de l'école de Bach. Il s'est rendu également recommandable comme compositeur et comme écrivain didactique. Outre les articles qu'il a fournis aux divers journaux d'Erfurt et de Hambourg, il a écrit : 1° *Musikalische Bibliothek für Künstler und Liebhaber* (Bibliothèque musicale pour le musicien et l'amateur), premier cahier; Marbourg, 1784, in-8° de 152 pages, deuxième cahier, 1785; troisième idem, 1789. — 2° Instruction pour écrire la musique, par Jean-Jacques Rousseau, traduite du français avec beaucoup d'augmentations, préparée pour l'impression en 1786. — 3° Principes de la musique transcendante, où l'on traite principalement de la littérature de la musique, également achevés depuis 1786. — 4° Biographie de Ch.-Ph.-Em. Bach, achevée depuis 1789. Ces trois derniers ouvrages n'ont point été publiés. Les compositions du baron d'Eschstruth consistent en un *Essai de composition pour le chant, avec accompagnement de clavecin*; Cassel, 1781. — Un *Chant pour soprano et ténor, avec accompagnement de deux violons, alto et basse*, op. 2; Marbourg, 1781. — *Chansons, odes et chœur pour le clavecin, première partie*, op. 3; ibid., 1783. — *Soixante-dix chansons mises en musique, avec une préface*; Cassel, 1788. — *Douze marches avec la théorie, l'histoire et la littérature de ce genre de musique. — Six sonatines pour le clavecin. — Recueil de cantiques religieux*. Eschstruth est mort le 30 avril 1792, à l'âge de trente-sept ans. Sa biographie a été insérée dans le Nécrologe de la même année. Charles Justi a aussi publié un petit écrit qui a pour titre : *Den Andenken Hans Ad. Freiherrn von Eschstruth gewidmet*; Marbourg, 1792 in-8°.

**ESCOBEDO** ou **ESCOVEDO** (BARTHELEMY), né en Espagne vers 1510, étudia à Salamanque, et fut d'abord chantre de la cathédrale de cette ville. Il se rendit ensuite à Rome, où il entra dans la chapelle pontificale, en qualité de chantre, le 23 août 1536. Il obtint ensuite un bénéfice à Ségovie, et partit de Rome le 25 octobre 1554, pour aller en prendre possession. On ignore la date de sa mort. Escobedo fut, en 1551, l'un des juges dans la dispute musicale de *Vicentino* et de *Vincenzo Lusitano*. (Voy. ces noms). Salinas dit qu'il était instruit dans toutes les parties de la musique : *Cum Bartholomæo Escobedo viro in utraque musicæ parte exercitatissimo* (De musica, lib. 4, c. 32, p. 228). Il ne paraît pas qu'on ait conservé beaucoup de

ses ouvrages. Cependant Nebra, cité par M. Mariano Soriano Fuertes (*Historia de la musica española*, t. II, p. 120), dit qu'on conservait dans la chapelle royale de Madrid deux *Miserere* et un *Magnificat* remarquables de ce musicien. M. Eslava a publié trois de ses motets à quatre voix, dans la collection intitulée *Lira sacro-hispana* (T. 1<sup>re</sup> des Maîtres du seizième siècle, p. 143-156).

**ESCOVAR** (ANDRÉ DE), musicien espagnol, vivait dans le dix-septième siècle. Dans sa jeunesse il fit un voyage aux Indes, et se fixa ensuite en Portugal, où il fut musicien de la cathédrale de Coimbre. Il a écrit un traité de musique intitulé *Arte musica para tanger o instrumento da charamelinha*, qui est resté en manuscrit. L'instrument dont il s'agit dans cet ouvrage était la flûte à bec.

**ESCOVAR** (JEAN DE), musicien et poète portugais, vivait au commencement du dix-septième siècle. Il a publié une collection de motets à Lisbonne en 1620, in-4°. Le catalogue de la bibliothèque musicale du roi de Portugal indique aussi sous son nom un traité de musique intitulé *Arte de musica theorica y pratica*; mais il ne fait pas connaître s'il est imprimé ou manuscrit.

**ESCUDIER** (MARIE ET LÉON). Si ces noms ne sont point ici séparés, c'est qu'ils sont inséparables en réalité; car il serait à peu près impossible de distinguer la part de chacun dans les actes et les travaux faits en association permanente par ces deux frères. Si nos renseignements sont exacts, et nous avons lieu de nous croire bien informé, l'aîné, *Marie Escudier*, est né le 29 juin 1819; le second, *Léon*, le 17 septembre 1821. Tous deux ont vu le jour à Castelnaudary (Aude). Leurs études classiques furent faites au collège de Toulouse. Par un rare exemple de précocité, l'aîné fut reçu avocat à l'âge de dix-huit ans. Devenus orphelins peu de temps après avoir quitté les bancs de l'école, et sans fortune, les deux frères cherchèrent des moyens d'existence dans la presse. Ils fondèrent, à Toulouse, un recueil littéraire intitulé *Le Gascon*, et *La Patrie*, journal politique qui eut du retentissement dans le midi de la France. Possesseurs d'une imprimerie typographique, ils écrivaient, composaient et imprimaient eux-mêmes ces journaux. Après deux ou trois années de travaux incessants qui n'avaient point augmenté leur bien-être, MM. Marie et Léon Escudier prirent la résolution d'aller, comme tant d'autres, sans protection, sans appui, chercher fortune à Paris. Arrivé dans cette ville, Léon put compléter son instruction classique dans les cours publics de la Sorbonne, et commença en même temps l'é-

tude de la musique sous la direction de M. F. Bazin, alors élève de composition au Conservatoire, aujourd'hui professeur d'harmonie dans la même école. Son frère avait appris les éléments de cet art dès l'enfance et jouait du violon à l'âge de huit ans. Plus tard, il reçut des conseils, pour cet instrument, de M. Michel, élève de Bailliot, qui s'est fixé à Toulouse.

A l'époque où MM. Escudier arrivèrent à Paris, la presse offrait des ressources faciles à qui savait écrire : ce fut à elle qu'ils eurent d'abord recours pour assurer leur existence : ils prirent part à la rédaction du *Bon Sens*, de la *Revue du dix-neuvième siècle*, de la *Revue du Nord*, qu'ils dirigèrent, et du *Monde*, journal politique quotidien fondé par l'abbé de Lamennais et par Mme George Sand. Longtemps après (1850 à 1858) ils ont été chargés de la rédaction du feuilleton musical du *Pays*, *journal de l'Empire*. Mais c'est surtout à cause des publications qui vont être énumérées, que MM. Escudier doivent trouver place dans ce dictionnaire. La première en date est la *France musicale*, journal hebdomadaire qu'ils fondèrent en 1838, et par lequel ils se sont fait leur spécialité. Nonobstant les perturbations politiques de tout genre et de pénibles vicissitudes, ils ont pu maintenir l'existence de cette publication parvenue aujourd'hui (1860) à sa vingt-deuxième année. Peu de temps après la fondation de la *France musicale*, les deux frères établirent une maison de commerce de musique, dont les œuvres de Verdi ont fait la prospérité. Dans le courant de la même année, les deux frères Escudier, s'étant mariés, ont séparé leurs intérêts : le magasin de musique est échu en partage à Léon, et Marie a eu pour sa part la *France musicale*, dont il continue la rédaction.

Les titres des ouvrages de littérature musicale écrits et publiés par MM. Escudier sont : 1° *Études biographiques sur les chanteurs contemporains, précédées d'une Esquisse sur l'art du chant*; Paris, Juste Tessier, 1840, 1 vol. in-18. — 2° *Dictionnaire de musique d'après les théoriciens, historiens et critiques les plus célèbres*, 2 vol. in-18. Paris, au bureau central de musique, 1844. — 3° *Dictionnaire de musique théorique et historique*, avec une préface de M. F. Halévy; Paris, Michel Lévy frères, 1854, 2 vol. in-18. Dans ce deuxième dictionnaire, le premier a été refondu, développé et complété. — 4° *Rossini, sa vie et ses œuvres*, avec une introduction par Méry; Paris, Dentu, 1854, 1 vol. in-18. — 5° *Vie et aventures des cantatrices célèbres, précédées des music'ens de l'Empire, et suivies de la vie anecdotique*

de Paganini, Paris, Dentu, 1856, 1 vol. in-18. M. Marie Escudier est chevalier de la Légion d'honneur.

**ESCRIBANO (JEAN)**, musicien espagnol, fit ses études musicales à l'université de Salamanque, puis se rendit à Rome, et fut admis dans la chapelle pontificale, en qualité de chapelain-chanteur, à la fin du quinzième siècle. Quelques-unes de ses compositions pour l'église sont conservées dans les archives de la chapelle Sixtine.

**ESENSA (SALVADOR)**, né à Modène, dans la première moitié du seizième siècle, a publié de sa composition : *Il primo libro de' Madrigali à 4 voci*; Venezia, pel Gardano, 1566, in-4°.

**ESLAVA (DON MICHEL-HILARION)**, maître de chapelle de la reine d'Espagne Isabelle II, est né le 21 octobre 1807, à Benlada, petit village près de Pampelune, dans la Navarre. En 1816, il entra comme enfant de chœur à la cathédrale de cette ville, et y reçut son instruction dans le solfège et le chant; puis il se livra à l'étude du piano et de l'orgue, sous la direction de D. Julien Prieto. Pendant ce temps il étudiait la langue latine et faisait son cours d'humanités au séminaire de cette ville. A la même époque il apprit aussi à jouer du violon, et en 1824 il fut employé à la cathédrale de Pampelune en qualité de violoniste. Dans les années suivantes il compléta ses connaissances dans l'art de la composition, par les leçons d'un bon maître nommé D. Francisco Secanilla. En 1828, M. Eslava obtint, par un concours public, la place de maître de chapelle de la cathédrale d'Ossuna. Il suivit dans cette ville les cours de littérature et de philosophie de l'université, entra dans les ordres et fut fait diacre. La place importante de maître de chapelle de l'église métropolitaine de Séville étant devenue vacante en 1832, M. Eslava l'obtint au concours. Ce fut dans cette église qu'il reçut la prêtrise. Quelques années plus tard, les événements de la révolution espagnole l'obligèrent à chercher des ressources dans la composition dramatique. En 1841 il fit représenter au théâtre de Cadix l'opéra italien *il Solitario*, et dans les années suivantes les opéras *la Tregua di Ptolemaide*, et *Pietro el Crudelo*. Ces ouvrages furent accueillis avec beaucoup d'applaudissements, et dans plusieurs villes de l'Espagne ils eurent le même sort qu'au théâtre de la cour. En 1844, M. Eslava reçut sa nomination de maître de la chapelle royale de Madrid : quatre ans après, la reine l'a décoré de l'ordre de Charles III.

Le nombre des compositions religieuses produites par M. Eslava, jusqu'en 1853, s'élève à cent quarante-trois, parmi lesquelles se trouvent

des messes, psaumes, hymnes, lamentations, motets, villancicos, etc. Quelques-unes de ces œuvres ont été publiées dans une collection intéressante de musique d'église composée par les meilleurs artistes espagnols depuis le seizième siècle jusqu'au dix-neuvième; collection formée par M. Eslava même et qui a pour titre : *Lira sacro-hispana : gran coleccion de obras de musica religiosa, compuesta por los mas acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos : publicacion que se hace bajo la proteccion de S. M. la Reina Doña Isabel II, y dirigida por D. Hilarion Eslava, maestro de su Real Capilla* (Lyre sacrée de l'Espagne; grande collection d'œuvres de musique religieuse, composée par les plus célèbres maîtres espagnols, tant anciens que modernes, etc.); Madrid, Martin Salazar. De courtes notices biographiques sur les auteurs dont les ouvrages sont dans la collection se trouvent au commencement de chaque volume. Sept volumes in-folio de cette collection ont paru jusqu'à ce jour. Le style de M. Eslava est dans le caractère de la tonalité moderne et de son harmonie appliquée à la musique d'église; mais il a beaucoup d'intérêt. On y trouve du nerf dans le rythme, de l'effet dans l'instrumentation, et une certaine alliance heureuse des formes anciennes avec celles de son temps. Qu'on examine, par exemple, son *Te Deum*, placé au commencement de la section du dix-neuvième siècle, dans la collection qui vient d'être citée; on y reconnaîtra ces qualités et l'on aura la conviction que cette composition est digne d'une haute estime. M. Eslava a commencé aussi la publication d'une collection d'œuvres des meilleurs organistes espagnols, sous le titre de *Museo organico español*, avec des notices biographiques; Madrid, Martin Salazar, in-fol. On y trouve aussi des pièces d'orgue de la composition de l'éditeur. J'ignore si cette entreprise a été continuée. En 1846, M. Eslava a fait paraître un solfège méthodique (*Metodo de solfeo*) qui a obtenu un très-grand succès et a été adopté dans toute l'Espagne. Il prépare depuis plusieurs années pour l'impression un traité d'harmonie, de contrepoint et de composition, d'après les traditions de l'ancienne école des maîtres espagnols.

Plein de zèle pour la restauration de l'art dans sa patrie, ce musicien, aussi distingué comme savant et critique que comme compositeur, a entrepris la publication d'un journal intitulé *Gaceta musical de Madrid*, dont il a paru deux années (1855 et 1856; 2 vol. in-4°). Il s'y trouve de fort bonnes choses, dues en grande partie à la plume de M. Eslava; mais, découragé par l'in-

différence de ses compatriotes, il a dû remonter à continuer cette publication.

**ESPINAIS** (GAUTIER D'), que Fauchet appelle d'*Espinais*, fut poète et musicien vers 1260. On a neuf chansons notées de sa composition. Les manuscrits de la Bibliothèque impériale, cotés 66 (fonds de Cangé) et 7222 (ancien fonds), en contiennent huit.

**ESPINOSA** (JEAN DE), né à Tolède vers la fin du quinzième siècle, est indiqué par le catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal, comme auteur de deux ouvrages, dont l'un est intitulé : *Tractado de principios de musica practica y theorica*, et l'autre : *Retractationes de los errores, y falsedades, que escrivó Gonzalo Martinez de Biscargui en el arte de canto llano*. Ce dernier n'a pas dû être écrit avant 1512, car le traité de solmisation de Biscargui, ou Viseargui, n'a été imprimé qu'en 1511, à Burgos.

**ESSENGA** (SALVATOR), frère servite du couvent de Modène, dans la seconde moitié du seizième siècle, naquit dans cette ville. Il occupa d'abord la position de maître de chapelle de la cathédrale de Modène, puis fut appelé à Sienne en la même qualité, suivant les renseignements fournis par le P. Gianl, dans les *Annales des frères servites* (1). Essenga fut le maître de chant et de contrepoint du P. Archangelo Gherardini, frère servite de Sienne, et d'Horace Vecchi (*Voy. ces noms*). On connaît sous le nom du P. Essenga un œuvre qui a pour titre : *Di Salvatore Essenga Il primo libro di Madrigali a quatre voci. Novamente da lui composti e per Antonio Gardano stampati in Venetia*, 1566, in-4°.

**ESSER** (CHARLES-MICHEL, Chevalier D'), violoniste et compositeur, naquit à Aix-la-Chapelle, vers le milieu du siècle dernier. Il fut d'abord attaché à la chapelle de l'électeur de Hesse-Cassel, et voyagea ensuite en Allemagne, en France et en Italie. Le pape le fit chevalier de l'Éperon d'or. Vers 1786, il se rendit en Espagne et y fut bien accueilli. En 1791, il a écrit pour le théâtre de Gotha un opéra en trois actes intitulé : *Die drey Pächter* (les Trois Fermiers). Il a composé en outre six symphonies, six quatuors, des trios et solos pour le violon, qui se trouvent dans les archives de la chapelle à Cassel.

**ESSER** (HARU), compositeur, est né à Mannheim, le 15 juillet 1818, et y a fait ses études musicales. Ayant acquis du talent sur le violon, il fut nommé maître de concert de la

cour, à l'âge de vingt ans. En 1842 il remplit les fonctions de maître de chapelle par intérim, et comme tel dirigea la fête musicale de Mayence dans la même année. La manière dont il s'acquitta de cette mission lui fit obtenir la place de directeur de musique dans cette ville. En 1847, il fut appelé à Vienne en qualité de chef d'orchestre du théâtre Kärntnerthor. Son premier ouvrage de quelque importance fut une grande cantate qu'on exécuta à Mannheim en 1837. Deux ans après, il donna au théâtre de cette ville un opéra intitulé *Silas*, qui eut quelque succès. En 1843 il fit représenter à Aix-la-Chapelle *Riquiqui*, opéra comique que le public a accueilli avec faveur, et qui fut joué dans la même année au théâtre de Francfort. La partition de cet ouvrage a été gravée pour le piano ; mais la réputation d'Esser s'est faite surtout en Allemagne par l'opéra intitulé *les deux Princes*, qu'il écrivit, en 1844, pour le théâtre royal de Munich, et dont le succès eut assez d'éclat pour que l'ouvrage fût joué à Berlin, à Francfort et à Cassel. La partition, réduite pour le piano, a été gravée en 1846, à Mayence, chez Schott. Les autres compositions d'Esser consistent en un psaume (le 23°) à 4 voix, un quatuor pour des instruments à cordes œuvre 5, un trio pour piano, violon et violoncelle, op. 6, une symphonie (en mi bémol), exécutée à Francfort, en 1844, et un grand nombre de *Lieder* très-jolis, qui ont eu beaucoup de vogue.

**ESSEX** (le docteur), né à Coventry, dans le comté de Warwick, en 1779, prit ses degrés de bachelier en musique en 1806, à l'université d'Oxford, et ceux de docteur six ans après. Il s'est fixé ensuite à Londres. Il a fait graver dans cette ville : 1° *Recueil de six duos pour deux flûtes*. — 2° *Recueil de marches pour le piano*. — 3° *Duos pour le piano avec accompagnement de deux flûtes*. — 4° *Rondo militaire en duo pour piano et harpe*. — 5° *The Britannia, rondo pour le piano avec accompagnement de violon, dans le style anglais*. — 6° *The Hibernia, rondo dans le style irlandais, pour piano et violon*. — 7° *The Caledonian, rondo dans le style écossais pour piano et violon*. — 8° *The Guaracha, rondo pour piano et flûte*. — 9° *Introduction et fugue pour l'orgue*.

**ESSIGER** (...), directeur de musique à Luebben, vers la fin du siècle dernier, a composé en 1797 un opéra en trois actes intitulé *Sultan Wampum oder die Wuensche* ; l'année suivante, *Der Barbier und Schornsteinsfeyer* (le Barbier et le Ramoneur), en un acte.

**EST** ou **ESTE** (MICHEL), bachelier en musique, et maître des enfants de chœur de la

cathédrale de Lichtfield, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a publié plusieurs collections de madrigaux et de psaumes à plusieurs voix. La plus connue de ses compositions est intitulée : *The sixt set of Bookes, wherein are anthemes for verses, and six parts; apt fort violls and voices* (Sixième suite de livres contenant des antiennes à cinq et six parties, etc). On trouve aussi plusieurs pièces de Est dans la célèbre collection publiée par Thomas Morley sous le titre de *The triumphs of Oriana, to five and six voices* (le Triomphe d'Orlane, à cinq et six voix); Londres, 1601. On croit que Michel Est fut le fils de Thomas Est, musicien et marchand de musique à Londres, qui a publié une collection de psaumes de divers auteurs, sous ce titre : *The whole Book of psalmes, wanted tunes as they are song in Churches, composed into foure parts by nine sundry authors, etc.*; Londres, 1594. Les auteurs dont on trouve les ouvrages dans cette collection, sont : Jean Dowland, E. Blancks, E. Hooper, J. Farmer, R. Allison, G. Kirby, W. Cobbold, E. Johnson et G. Farnaby. Thomas Est fut le successeur de Byrd et de Tallys pour le privilège d'imprimer la musique, et publia quelques-uns de leurs ouvrages (*Voyez* BYRD).

**EST** (L.-B.), musicien bavaïrois de l'époque actuelle, est maître de chapelle d'une des églises d'Augsbourg. Il s'est fait connaître par de petites compositions pour l'église dont on a publié : 1° Litanies courtes et faciles pour soprano, contralto, et basse, avec accompagnement d'orgue; Augsbourg, Böhm. — 2° Quatre messes courtes et faites pour une ou deux voix avec orgue; ibid. — 3° Messes courtes et faciles pour soprano, contralto et basse avec orgue, n° 1 à 6; ibid. — 4° Six Offertoires faciles à 3 voix et orgue pour les six messes précédentes; ibid. — 5° Messe pastorale courte et facile à 3 voix et orgue; ibid. — 6° Messes de *Requiem* courtes et faciles à 2 ou 3 voix avec orgue. nos 1 à 4,

**ESTEVE** (PIERRE), membre de l'Académie de Montpellier, naquit dans cette ville au commencement du dix-huitième siècle. Ses écrits, sur plusieurs questions de sciences, d'arts ou de littérature, sont empreints d'une telle médiocrité, qu'ils sont tombés dans l'oubli, et que lui-même a eu le chagrin de leur survivre. Ce qu'il a publié sur les arts en général, et sur la musique en particulier, est ce qu'il a fait de meilleur. En 1750, il fit paraître un opuscule intitulé *Problème, si l'expression que donne l'harmonie est préférable à celle que fournit la mélodie*. Il se prononce en faveur de l'harmonie, parce que, dit-il, le plaisir qui résulte de l'ac-

*cord des sons est dans la nature, au lieu que celui qui nous vient de la mélodie n'est que le fruit d'une convention humaine*. Voilà une plaisante raison pour donner à l'une la préférence sur l'autre! Au reste, ces questions oiseuses ne peuvent être élevées que par ceux qui sont à peu près étrangers à la musique : la mélodie et l'harmonie, séparées l'une de l'autre, ne se peuvent concevoir dans la musique moderne de l'Europe. Estève reproduisit la même doctrine dans sa *Nouvelle découverte du principe de l'harmonie, avec un examen de ce que M. Rameau a publié sous le titre de démonstration de ce principe*. Paris, 1751, in-8°, 54 pages. On a aussi de cet écrivain *l'Esprit des beaux-arts*; Paris, 1753, 2 vol. in-12. La seconde partie contient onze chapitres sur les effets attribués à la musique des Grecs, et sur la comparaison de cette musique avec celle des modernes. Estève vivait encore en 1780.

**ESTOCART** (PASCAL DE L'). *Voy.* LESTOCART.

**ESTRÉE** (JEAN D'), musicien du seizième siècle, auquel Duverdiër donne la qualité de *joueur de hautbois du Roi*. Il a publié quatre livres de danseries, contenant le chant des bransles communs, gays, de Champagne, de Bourgogne, de Poictou, de Malte, des sabots, de la guerre et autres; gaillardes, pavanés, ballets, voltes, basses-danses, hauberrois et allemandes; Paris, Nicolas du Chemin, 1564, in-4°.

**ESTWICK** (SAMUEL), écrivain anglais, vivait vers la fin du dix-septième siècle, et avait le titre de docteur en droit canonique. Il a publié un discours pour l'anniversaire de l'institution de la Société des amateurs de musique de Londres, sous ce titre : *A Sermon upon occasion of the anniversary meeting of the lovers of Music*; Londres, 1696, in-4°.

**ÉTIENNE** (DENIS-GERMAIN), né à Paris en 1781, élève du Conservatoire de musique de Paris, reçut d'abord des leçons de piano de Gobert, puis de Boieldieu, et apprit l'harmonie sous la direction de Catel. Le premier prix d'harmonie et d'accompagnement lui fut décerné en l'an viii de la république (1800). Après avoir enseigné le piano à Paris pendant plusieurs années, il partit pour l'Amérique en 1814, et se fixa à New-York, où il est mort en 1859. Il a publié : 1° Pot-pourri pour le piano, œuvre 1<sup>re</sup>; Paris, Le Duc. — 2° Thème varié, op. 2°; Paris, Frey. — 3° Trois romances avec acc. de piano; Paris, Le Duc. Étienne fut pendant longtemps accompagnateur au piano du théâtre italien de New-York, et voyagea en Amérique avec Garcia et avec M<sup>me</sup>

Malibran, dans les premières années de sa carrière.

**ETT** (GASPARD), organiste de l'église Saint-Michel à Munich, également distingué comme virtuose sur son instrument, comme compositeur et comme érudit en musique, est né le 5 janvier 1788 à Eresing, arrondissement de Handsberg, en Bavière. Dès son enfance il montra un goût prononcé pour les études sérieuses et pour la musique; il avait à peine atteint sa neuvième année quand il entra comme enfant de chœur à l'abbaye des bénédictins d'Andechs. Il y reçut une instruction préparatoire pour entrer ensuite au gymnase, et apprit les éléments du chant, du piano et de l'harmonie. A l'âge de douze ans il entra au séminaire de l'électeur, à Munich, alors une des meilleures écoles de musique de la Bavière, si riche d'ailleurs en institutions de ce genre. Ett y apprit à jouer de l'orgue, sous la direction de l'excellent professeur Schlet, et Joseph Grütz lui enseigna le contrepoint. Après avoir achevé ses études littéraires au gymnase et au lycée, il se livra sans réserve à ses travaux sur la musique, et, en 1816, il obtint la place d'organiste, qu'il a occupée pendant trente et un ans. Il est mort à Munich, le 16 mai 1847. Comme professeur de chant choral, il a formé de très-bons élèves et a porté l'exécution à un point de perfection très-satisfaisant, dans le chœur de l'église de Saint-Michel. Comme compositeur, il a produit : 1° Huit messes avec ou sans accompagnement d'orchestre à 4 et à 8 voix; ses trois messes à 8 voix ont été composées en 1821, 1822 et 1847. — 2° Deux *Requiem*. — 3° Deux *Miserere* qui passent pour excellents. — 4° Un *Stabat Mater*. — 5° Un *Te Deum*. — 6° Plusieurs litanies. — 7° Des Vêpres. — 8° Des Graduels. — 9° Des Offertories. Toute cette musique jouit en Allemagne de beaucoup d'estime. Ett a écrit aussi des chœurs et des chansons à plusieurs voix. Il s'est livré pendant longtemps à des recherches sur l'ancienne musique d'église des quinzième et seizième siècles, pour laquelle la riche bibliothèque de Munich lui a fourni de précieux documents.

**ETTMULLER** (MICHEL-ERNEST), docteur et professeur de médecine à Leipzig, naquit dans cette ville, le 26 août 1673. Après avoir fait de bonnes humanités à Zittan et à Altenbourg, il se rendit, en 1692, à l'université de Wilttemberg pour y faire son cours de philosophie. De retour à Leipzig, en 1694, il se consacra entièrement à la médecine jusqu'à sa mort, arrivée le 25 septembre 1732. Il a publié une dissertation intitulée : *De Effectibus musicæ in hominem*; Leipzig, 1714, in-4°.

**ETTORI** (GUILLAUME), célèbre ténor, né en

BIOGR. UNIV. DES MUSICIENS. — T. III.

Italie vers 1740, fut d'abord au service de l'électeur Palatin. En 1770, il chanta à Padoue avec un succès prodigieux. L'année suivante, il se rendit à Stuttgart pour y entrer au service du duc de Wurtemberg, mais il mourut dans la même année.

**EUCHERO**, de l'Académie des pasteurs ar-cadiens. On a publié sous ce nom, à Venise, en 1746, un opuscule qui a pour titre : *Riflessioni sopra la maggior facilità che trovasi nell'ap-prendere il canto con l'uso di un solfeggio di dodici monosilabi, atteso il frequente uso degli accidenti*; in Venezia, de Pecora, 1746, in-8°. L'abbé Giannelli prétend, au mot *sistema* de la deuxième édition de son *Dizionario della musica*, que le véritable auteur de cet opuscule fut le marquis *Fabio Chigi*, de la noble famille de Sienne. On trouve dans cet écrit l'exposé d'un système de solmisation au moyen d'une syllabe pour chacun des douze degrés de l'échelle chromatique, dans le but d'éviter la dénomination des notes accidentées et l'usage des nuances, encore en vigueur à cette époque en Italie.

**EUCLIDE**, célèbre auteur des plus anciens éléments de géométrie connus, a été confondu souvent avec Euclide de Mégare, chef d'une secte de philosophes dialecticiens. On ignore le lieu de sa naissance : on sait seulement qu'il vécut sous le règne de Ptolémée, fils de Lagus, plus de trois cents ans avant l'ère chrétienne, et qu'il ouvrit une école de mathématiques à Alexandrie. Pappus vante sa douceur et sa bienveillance pour tous ceux qui travaillaient aux progrès de la géométrie. Outre les *Éléments* et les *Données*, qui sont les ouvrages les plus importants d'Euclide, Proclus Diadochus, l'un de ses commentateurs, et Pappus d'Alexandrie, indiquent ceux dont les titres suivent : *Introduction harmonique* (Ἐισαγωγὴ ἀρμονική), et *Section du canon musical*. Un assez grand nombre de manuscrits, contenant ces deux ouvrages, les attribuent, en effet, à cet auteur; mais il en est d'autres où ils sont indiqués sous le nom de *Cléonides*; tels sont ceux dont s'est servi Georges Valla pour sa version latine, celui de la bibliothèque de S. Salvador à Bologne, et deux autres manuscrits de la Bibliothèque impériale, à Paris. Les savants ont été partagés d'opinion sur celui de ces deux auteurs auquel ces ouvrages appartiennent : outre Georges Valla, H. Grotius (in *Annot. ad Mart. Capellæ*, p. 316), Gesner (*Biblioth. in Epit. red.*, p. 158), et Gérard (*Dodecach.*) se sont prononcés pour Cléonides; mais Meybom, Merenne, D. Gregorius et Fabricius ont rejeté cette opinion.

Wallis est le premier qui a remarqué (dans la

préface de sa version latine des *Harmoniques* de Ptolémée) que l'*Introduction harmonique* et la section du *Canon* ne peuvent être du même auteur, puisque le premier de ces ouvrages est conforme à la doctrine d'Aristoxène, et le second à celle de Ptolémée. En effet, l'*Introduction harmonique* n'admet que trois modes, divise le ton en deux demi-tons diatoniques, fait du dièse chromatique le tiers de l'intervalle du ton majeur, et du dièse enharmonique le quart, tandis que l'auteur du *Canon* établit le ton dans la proportion de 9 : 8, et le *limma* dans celle de 256 : 243. Plusieurs éditeurs et commentateurs d'Euclide ont douté que ces opuscules fussent de lui. M. Peyrard, qui a donné une belle édition des œuvres de ce géomètre, d'après un manuscrit du neuvième siècle (appartenant à la Bibliothèque Saint-Marc de Venise), les rejette même positivement, et dit, dans sa préface, p. xiii : « Étant » dépositaire de ce précieux manuscrit, je me dé- » terminai, sans balancer, à donner une édition » grecque, latine et française des *Éléments* et » des *Données* d'Euclide, qui sont certainement » les seuls ouvrages qui nous restent de ce » géomètre à jamais célèbre. »

Quoi qu'il en soit, voici l'indication des éditions diverses qui ont été données de ces opuscules : 1° *Cleonidæ harmonicum introductorium, interprete Georgio Valla Placentino. impressum Venetiis per Simonem Papiensem*, anno 1497. Une deuxième édition de cette version fut publiée l'année suivante à Venise, avec quelques autres ouvrages de Valla; enfin la Bibliothèque impériale, à Paris, en possède un exemplaire, in-f°, qui porte la date de Venise, 1504. — 2° Une autre traduction latine, donnée par Jean Pena, professeur de mathématiques à Paris, sous le titre : *Euclidis Rudimenta musices, ejusdem Sectio regulæ harmonices e regia Bibliotheca desumpta, ac nunc græce et latine excussa*; Paris, 1557, in-4°. Meibomius (in *Præfat. ad Eucl.*) a reconnu beaucoup d'erreurs dans cette traduction de Pena; elles ont été reproduites dans l'édition complète, grecque et latine, des œuvres d'Euclide, donnée par Conrad Dasipodius, à Strasbourg, en 1571, in-8°, dans celle du Jésuite Posevin (Rome, 1593, et Venise, 1603), et enfin dans le *Cours de mathématiques* de Herigoni (Paris, 1644, in-8°). — 3° Meibomius ayant mis Euclide au nombre des auteurs grecs sur la musique dont il a donné une édition sous le titre : *Antiquæ musicæ auctores septem*, Amsterdam, 1662, in-4°, y a joint une version nouvelle très-correcte, que Gregorius a insérée dans son édition complète intitulée : *Euclidis quæ supersunt omnia, græce et latine*; Oxford,

1703, in-fol. — 4° Une traduction française, par Pierre Forcadel, professeur de mathématiques à Paris, a été publiée sous le titre de *la Musique d'Euclide*; Paris, 1565, in-8°. Le P. Mercenne en a donné une autre, dans son premier *Traité de l'harmonie universelle* (Paris, 1627, in-8°), pag. 107-141. — 5° C. Davy a inséré une traduction anglaise des traités de musique d'Euclide, dans ses *Letters upon subjects of literature; including a translation of Euclid's section of the canon, and his treatise on harmonic with an explanation of the greek musical modes*. Londres, 1787, 2 vol. in-8°.

EUGÈNE (CHARLES-PAUL-LOUIS), duc de Wurtemberg, né à Oels le 8 janvier 1788, était cousin du roi de Wurtemberg, et fut général d'infanterie au service de la Russie. Retiré dans sa terre de *Carlsruhe*, en Silésie, il cultiva la musique avec amour, et se distingua autant par son goût éclairé pour les arts, que par sa générosité envers les artistes. Il n'était âgé que de dix-sept ans lorsqu'il se livra à la composition, non pour y chercher des jouissances de vanité, mais à cause du plaisir pur qu'il y trouvait; car ce prince était âgé de cinquante ans lorsqu'il fit imprimer ses ouvrages. Ses premières productions furent des *Lieder* avec accompagnement de piano, composés depuis 1800 jusqu'en 1820 : ces chants furent publiés à Breslau, en 1837. L'opéra *Die Geisterbraut* (la Fiancée des Esprits), que le prince avait terminé en 1811, fut représenté plusieurs fois avec succès au théâtre de Breslau, et la partition, réduite pour le piano, par le directeur de musique Musker, fut publiée dans la même ville, en 1838. Finalement rendu compte de cet ouvrage dans la 40<sup>me</sup> année de la *Gazette générale* de Leipsick, p. 417 et suivantes. Un autre opéra intitulé *la Forêt de l'Elbe* supérieur, fut terminé par le duc de Wurtemberg en 1815; mais il n'a pas été publié. On connaît aussi de ce prince quelques symphonies et ouvertures, qui ont été souvent exécutées par les musiciens de sa chapelle, au château de Carlsruhe. Le duc de Wurtemberg est mort dans cette résidence, le 16 septembre 1857, à l'âge de soixante-neuf ans.

EUGENIUS (THAUCOTT), cantor à Thorn, vers 1490, est l'un des plus anciens contrepointistes allemands dont les noms sont parvenus jusqu'à nous. Gerber dit, d'après un journal littéraire, qu'on trouve quelques-unes de ses compositions dans un recueil de cinquante chansons qui a été publié par *Cothenius*, surnommé le *Botticteur*, en 1502; mais il n'indique pas le lieu de l'impression. Il y a sans doute une erreur dans cette indication, car il n'existait pas d'imprime-



rie de musique en Allemagne dans l'année 1502.

**EULE** (C.-D.), né à Hambourg, en 1776, était fils d'un acteur qui était directeur du théâtre de cette ville. Son père le destinait à suivre la même carrière que lui, mais il ne se sentait point de goût pour cette profession, et la musique fut l'unique objet de ses études. En 1796, il commença à se faire connaître comme compositeur, par la publication de quelques morceaux de piano; l'année suivante, il donna au théâtre de Hambourg l'opérette intitulée *Die verliebten Werber* (Les Recruteurs amoureux), qui reçut un accueil favorable. Plus tard il donna avec succès les opéras : *Der Unsichtbare* (l'Invisible), *Giaffar et Zaida*, et *Das Amt und Wirthshaus* (le Bailliage et l'Auberge). Beaucoup de compositions instrumentales et autres suivirent ces premiers essais. Ayant été nommé directeur de musique au théâtre de Hambourg, il conserva cette place toute sa vie, et il en remplissait encore les fonctions, lorsqu'il mourut en 1827. Parmi les compositions de Eule, on remarque : 1° Concertino pour le piano mêlé de thèmes favoris, op. 7; Hambourg, Cranz. — 2° Quatuor pour piano, violon, alto et basse; Hambourg, Boehme. — 3° Sonate pour piano et violon, op. 10; Hambourg, Cranz. — 4° Trois sonates pour piano seul; Hambourg, Boehme. — 5° Grande polonaise pour le piano, op. 4; ibid. — 6° Deuxième idem, op. 9; Hambourg, Cranz. — 7° Introduction avec thème varié, op. 5; Hambourg, Boehme. — 8° Variations brillantes sur le thème : *Guter Mond*, op. 8; Hambourg, Cranz. — 9° Huit variations sur le thème : *Je suis encore dans mon printemps*; Hambourg, Boehme. — 10° Dix Variations sur le thème : *Enfants de la Provence*; ibid. — 11° Variations sur le thème : *Robert disait à Claire*; Hambourg, Cranz. — 12° 6 Lieder à 3 et 4 voix, avec accompagnement de piano; Hambourg, Boehme. — 13° Chants à voix seule; ibid.

**EULENSTEIN** (ANTOINE-HENRI SIGORADE), né à Vienne en 1772, mourut dans la même ville, le 14 novembre 1821. Appelé par sa naissance à servir l'État, il donna à la musique tous les moments de loisir dont il pouvait disposer. Ayant reçu quelques leçons de piano et de composition de Mozart, il a écrit des sonates, des quatuors, des chansons avec accompagnement de piano, et a composé pour les théâtres des faubourgs de Vienne la musique de quelques petits opéras comiques, qui ont été joués sous les titres de *Die Wanderschaft* (la Promenade); *Petter Damien* (le Cousin Damien); *Der Perrückenmacher* (le Perruquier); *Der gebesserte Lorentz* (Laurent corrigé), etc., etc. M. de Eu-

lenstein dirigeait bien un orchestre et était fort recherché pour cet emploi dans les sociétés d'amateurs.

**EULER** (LÉONARD), illustre géomètre, naquit à Bâle, le 15 avril 1707. Son père, Paul Euler, qui avait étudié les mathématiques sous Jacques Bernouilli, fut son premier instituteur dans cette science; Euler termina ses études à l'université de Bâle, où il reçut des leçons de Jean Bernouilli et se lia d'amitié avec ses deux fils, Daniel et Nicolas. Ceux-ci, ayant été appelés à Saint-Petersbourg par Catherine I<sup>re</sup>, pour faire partie de l'Académie des sciences établie par Pierre le Grand, s'empressèrent de procurer à leur jeune ami une place d'adjoint dans la même académie. Bientôt, resté seul par la mort de Nicolas et la retraite de Daniel, il multiplia ses travaux au point de remplir, à lui seul, la tâche de toute une académie. Cette fécondité prodigieuse n'est pas une des moindres qualités d'Euler. On peut dire sans exagération qu'il a composé plus de la moitié des mémoires de mathématiques contenus dans les quarante-six volumes publiés par l'Académie de Pétersbourg, depuis 1727 jusqu'en 1783; il a laissé en outre plus de cent mémoires inédits, que l'Académie insère dans ses volumes à mesure qu'ils paraissent; de plus il enrichit beaucoup le recueil de l'Académie de Berlin, pendant les vingt-cinq ans qu'il passa dans cette ville; envoya des mémoires à l'Académie des sciences de Paris, dont il obtint ou partagea dix prix, et publia une multitude d'ouvrages séparés fort importants. Toutes les sociétés savantes de l'Europe s'étaient empressées de se l'attacher. Euler est mort le 7 septembre 1783. Ce grand géomètre s'est beaucoup occupé de la théorie mathématique de la musique, et a consigné le résultat de ses recherches dans les ouvrages suivants : 1° *Dissertatio de sono*; Bâle, in-4°. — 2° *Tentamen novæ theoriæ musicæ ex certissimis harmoniæ principijs dilucide expositæ*; Pétersbourg, 1729, in-4°. Forkel cite deux autres éditions de ce livre (*Allgem. Littér. der Musik.* p. 247), l'une de 1734, in-4°, l'autre de 1739, également in-4°; Mitzler en a donné une analyse très-étendue dans le troisième volume de sa Bibliothèque (p. 81-186). — 3° *Conjectura physica circa propagationem soni ac luminis*; Berlin, 1750, in-4°. — 4° *Mémoire sur les vibrations des cordes*, dans les Mémoires de l'Académie de Berlin, 1748 et 1753. — 5° *De la propagation du son*; ibid., 1759. — 6° *Conjectures sur la raison de quelques dissonances généralement reçues dans la musique*; ibid. — 7° *Du véritable caractère de la musique moderne*, ibid. 1764. — 8° *Sur le mouvement*

d'une corde qui, au commencement, n'a été ébranlée que dans une partie; *ibid.*, 1765. — 9° *Éclaircissements plus détaillés sur la génération et la propagation du son, et sur la formation de l'écho*; *ibid.*, 1765, p. 335. — 10° *De minimis oscillationibus corporum tam rigidorum quam flexibilium*, dans les Mémoires de l'Académie de Pétersbourg, tom. 7. — 11° *De motu oscillatorio corporum flexibilium*, *ibid.*, t. 13. — 12° *De motu vibratorio flûæ flexibilis corporibus quocunque onusti*, dans les Nouveaux Mémoires de la même académie, t. 1. — 13° *De motu chordarum inæqualiter crassarum*; *ibid.*, t. 9. — 14° *De sono tympanorum*; *ibid.* — 15° *De sono campanarum*; *ibid.*, tom. 10. — 16° *De motu aeris in tubis*; *ibid.*, tom. 16. Ce dernier mémoire est fort intéressant. — 17° Quatre dissertations sur les vibrations des cordes, et une autre sur les mouvements vibratoires des verges flexibles, *ibid.*, tom. 17. — 18° *De harmoniæ veris principii per speculum musicum representatis*; *ibid.*, t. 18. — 19° *De motu turbatorio chordarum musicarum*; *ibid.*, t. 19. — 20° *Investigatio motuum, quibus laminæ et vitæ elasticæ contremiscunt*, *ibid.* 1779. — 21° *Determinatio omnium motuum, quos chorda tensa et uniformiter crassa recipere potest*; *ibid.*, 1779, partie 2. — 22° *Delucidationes de motu chordarum inæqualiter crassarum*; *ibid.*, 1780, t. II. — 23° *De perturbatione motus chordarum ab eorum pondere oriunda*; *ibid.*, 1781, t. I. — 24° Deux dissertations sur les vibrations des cordes dans les Mémoires de l'Académie de Turin. — 25° Enfin, dans ses *Lettres à une princesse d'Allemagne sur divers sujets de physique et de philosophie* (Pétersbourg, 1768-1774, 3 vol. in-8°), Euler traite de la physique musicale dans les lettres 134, 135 et 136. Ce savant homme a prouvé dans son *Tentamen novæ theoriæ musicæ* qu'un profond savoir en mathématiques n'empêche pas d'errer, quand la donnée qui sert de base aux calculs manque de solidité. Partant de ce principe adopté par les géomètres, depuis Pythagore, que la suavité des rapports des sons est en raison de la simplicité des accords des nombres qui les représentent, il a voulu fonder une théorie de l'harmonie sur cette considération, et a, d'après cela, établi une échelle de suavité sur laquelle il a placé tous les accords; or, les résultats de ses calculs l'ont conduit à placer l'accord parfait majeur au neuvième degré de suavité, tandis qu'il place la dissonance de seconde (dissonance fort dure, comme on sait) au huitième degré, et cela parce que les rapports com-

binés de la tierce et de la quinte sont moins simples que ceux de la seconde! Ainsi, d'après cette théorie, l'intervalle de seconde doit plaire à l'oreille plus que l'accord qu'on a nommé *parfait* pour indiquer les qualités de son harmonie. Bien d'autres erreurs singulières sont répandues dans cet essai d'une nouvelle théorie de la musique, tiré de *principes très-certains de l'harmonie*; et pourtant Euler était un savant homme qui avait le génie des mathématiques!

EUNICKE (FRÉDÉRIC), premier ténor au théâtre national de Berlin, né à Sachshausen, près d'Orianenbourg, en 1764, débuta au théâtre en 1788, et se fit ensuite remarquer à Manheim. En 1794, il chantait au théâtre allemand d'Amsterdam; l'année d'après il passa à celui de Francfort-sur-le-Mein, et enfin, en 1797, il alla à Berlin. Il a publié quelques petites pièces pour le chant. C'est aussi lui qui a arrangé pour le piano la *Flûte enchantée*, de Mozart, pour l'édition qui a été publiée à Darmstadt chez Bossler, en 1792.

EUNICKE (THÉRÈSE), née à Mayence de parents nommés *Schwachhafer*, épousa Frédéric Eunicke, et brilla longtemps comme cantatrice au théâtre de Berlin. Elle est morte dans cette ville, en 1844. Elle a eu deux filles; l'aînée (Jeanne), née à Berlin vers 1800, était une cantatrice fort habile; mais elle perdit la voix fort jeune, quitta le théâtre, et devint la femme du pianiste Krüger; la plus jeune (Catherine) a épousé le violoniste Mullenbrauch.

EUPHRANOR, joueur de flûte et philosophe pythagoricien, fut contemporain de Platon. Athénée (lib. 4, c. 24.) dit qu'il avait composé un traité sur les flûtes : cet ouvrage est perdu.

EUSEBII SIPONTINI. Sous ce nom, on trouve dans la bibliothèque du Vatican un traité manuscrit *De octo Tonis*, coté 378 du fonds de la reine Christine de Suède. Eusèbe est le prénom de l'auteur de cet ouvrage; *Sipontinus* nous apprend qu'il était né à Manfredonia, ville du royaume de Naples, dans la Pouille, bâtie sur l'emplacement de la *Siponte* des Romains, et dont le nom latin est *Sipontum*. L'ouvrage d'Eusèbe ne contient rien de remarquable.

EUSTACHE-LE-PEINTRE, poète et musicien, est quelquefois désigné dans les manuscrits sous le nom d'*Eustache de Reims*, parce qu'il était né dans cette ville. Il mourut vers 1240. On a de lui sept chansons notées : les manuscrits de la Bibliothèque impériale n'en contiennent que deux.

EUSTACHE DE SAINT-HUBALDE est cité par Cyprianus (*in Dissert. de propog.*

*hæc. per cant. p. 19*) comme auteur d'un livre intitulé : *Disquisitio de cantu a D. Ambrosio in Mediolanensem ecclesiam introducto*; Milan, 1695.

**EUTITIUS** (AUGUSTIN), frère mineur, était, en 1643, chanteur et compositeur du roi de Pologne Ladislas IV. Marc Scacchi a rapporté un canon singulier d'Eutitius dans son *Cribrum musicum*, p. 209.

**EVANS** (JAMES), né à New-York, vers 1770, fut chantre de l'église épiscopale de la secte des *methodistes* de cette ville. Il employa plusieurs années à réunir les chants en usage dans cette religion en Amérique, les coordonna et les arrangea à deux, trois et quatre voix, avec une basse chiffrée pour l'accompagnement de l'orgue. Ce travail a été publié sous ce titre : *David's Companion, or the Methodist Standard; being a Choice Selection of tunes adapted to the words and measures in the large Hymn Book, and designed for the use to the Methodists through out the United States* (Le Compagnon de David, ou le Drapeau méthodiste, contenant une collection choisie de mélodies adaptées aux paroles et aux rythmes du grand livre d'hymnes, et adopté pour l'usage des méthodistes dans tous les États-Unis); New-York, 1808, 1 vol. petit in-4° obl. de 162 pages, entièrement gravé.

**EVANS** (ROBERT-HARDING), écrivain anglais, a publié une dissertation sur la musique et la notation musicale des Hébreux sous ce titre : *Essay on y Hebrew Music*, Londres, 1816, in-8° de 24 pages. Le fond de cette dissertation est emprunté au travail de Villoteau publié dans la Description de l'Égypte.

**ÈVE** (ALPHONSE D'), né près de Courtrai, vers le milieu du dix-septième siècle, fit ses études musicales dans cette ville, puis entra au séminaire, et fut ordonné prêtre. Après avoir dirigé longtemps le chœur de l'église Saint-Martin à Courtrai, il obtint au concours la place de maître de chapelle de l'église Notre-Dame d'Anvers, le 5 novembre 1718. Dans l'année suivante il écrivit une messe solennelle à 9 voix en deux chœurs, 2 violons, viole-alto, viole-ténor, basse de viole, violoncelle obligé, 2 hautbois, basson et basse continue pour l'orgue. D'Ève dédia cette messe au chapitre de l'église; on la trouve en manuscrit dans les archives de l'église Notre-Dame; l'épître dédicatoire est en latin. En 1725, d'Ève fut invité par le chapitre à prendre sa retraite, à cause de son grand âge : Guillaume de Fesck lui succéda dans la place de maître de chapelle (voy. FESCK). Les archives musicales de l'église Sainte-Walburge, à Audenarde, contiennent les compositions de d'Ève dont voici les

titres : 1° Trois motets à voix seule, 2 violons, basse de viole et orgue. — 2° Motets à 2 voix et orgue. — 3° Un motet à 4 voix, 2 violons, viole et orgue. — 4° Motets à 5 voix, 2 violons, viole-alto, viole ténor, basse de viole et orgue. — 5° *Dies iræ* à 4 voix, sans instruments. — 6° Motet pour voix de contralto, avec 5 instruments. Tous ces ouvrages sont en manuscrit.

**ÉVEILLON** (JACQUES), né à Angers, en 1672, fut choisi au sortir de ses études pour enseigner la rhétorique à Nantes, quoiqu'il fût encore fort jeune. Il remplit ensuite successivement les fonctions de curé de Soulerre, de co-recteur de la Trinité d'Angers, et de curé de Saint-Michel-du-Tertre. En 1620, Guillaume Fouquet, évêque d'Angers, le nomma chanoine de la cathédrale et son grand vicaire. Il est mort au mois de décembre 1621, âgé de soixante-dix-neuf ans. Au nombre de ses écrits se trouve un bon ouvrage intitulé *De recta psallendi ratione*; La Flèche, 1646, in-4°.

**EVERS** (CHARLES), pianiste et compositeur, est né à Hambourg, le 8 avril 1819. Fils d'un mécanicien habile, qui jouissait d'une certaine aisance, il reçut une bonne éducation. A l'âge de six ans il commença l'étude du piano. Jacques Schmitt (frère d'Aloys) fut son instituteur et lui fit faire de rapides progrès. Il n'était âgé que de douze ans lorsqu'il se fit entendre pour la première fois dans un concert à Hambourg : son talent précoce y produisit une vive impression. Peu de temps après, il fit son premier voyage comme artiste, visita les duchés de Holstein et de Schleswig, Copenhague, Stockholm, et partout eut de brillants succès. Dans les années 1834 et 1835 il parcourut de nouveau le Danemark, la Suède, et se fit entendre à Saint-Petersbourg. De retour à Hambourg, il s'en éloigna une troisième fois, en 1837, pour se rendre à Hanovre, où Marschner, l'accueillit avec bienveillance et lui donna le conseil de se livrer à l'étude de l'harmonie sous l'organiste Zieger; plus tard il prit des leçons de composition du maître de chapelle Charles Krebs. Ce fut dans cette école qu'il puisa le goût des formes pures et classiques qu'il a développées dans ses ouvrages. Arrivé à Leipsick vers la fin de 1838, il y perfectionna son talent par les conseils de Mendelssohn, avec qui il se lia d'amitié. Ses rapports avec un artiste de si grande distinction exercèrent aussi une puissante influence sur la direction de ses idées et de son sentiment de l'art. En 1839, Evers fit un voyage à Paris, où Chopin et Auber lui firent un accueil sympathique. Ce fut dans cette ville qu'il termina ses premières compositions. En 1841, il se rendit à Vienne, et s'y fit connaître avantageuse-

1572 ?

ment, comme virtuose et comme compositeur. Ce fut à cette époque que des propositions lui furent faites pour qu'il se fixât à Grätz en Styrie : il ne s'est éloigné de cette ville que pour revoir Hambourg, en passant par Prague et Francfort. Comme compositeur, Evers se distingue par le sentiment du beau, des choses sérieuses, et par la pureté du style, bien qu'il ait employé les formes modernes en plusieurs de ses ouvrages. La plupart de ses productions sont pour le piano et pour le chant. Sa sonate en *mi* mineur, œuvre 12, et ses grandes sonates en *mi* bémol, œuvre 20, et en *ré* mineur, 22, sont très-estimées des connaisseurs en Allemagne. Il y a aussi de lui une œuvre charmante composée de douze pièces qui ont pour titre général : *Chansons d'amour pour piano*, op. 13, et dont les titres particuliers sont : 1° Provence. — 2° Allemagne. — 3° Italie. — 4° Arabie. — 5° Suède. — 6° Russie. — 7° Mauresque. — 8° Écosse. — 9° Languedoc. — 10° Espagne. — 11° Styrie. — 12° Hongrie. Evers a écrit aussi des fugues dans les styles de Bach et de Scarlatti. Parmi ses autres ouvrages, les plus importants sont la 4<sup>me</sup> grande sonate, op. 27, la Fantaisie héroïque, op. 28, *Jours sereins et jours d'orages*, inspirations fantastiques au nombre de sept pièces, op. 24 ; chant de chasseurs pour chœur d'hommes et 4 cors, op. 26 ; 6 chants pour soprano avec piano, op. 25 ; duos pour soprano et contralto, avec piano, op. 30 ; romances et ballades pour contralto, op. 36 ; chants pour 4 voix d'hommes, op. 38 ; *Métopéennes* pour voix seule et piano, op. 39 ; 6 poèmes pour contralto et piano, op. 41, etc. Les ouvrages d'Evers sont publiés à Vienne, chez Haslinger, et à Mayence, chez Schott.

EVERS (CATINKA), cantatrice, sœur du précédent, est née à Hambourg, le 1<sup>er</sup> juillet 1872. Ses dispositions pour le chant s'étant développées lorsque sa voix n'était pas encore formée, on lui donna un maître pour la diriger dans cet art. À l'âge de quinze ans elle se rendit à Hanovre chez le compositeur Marschner, qui la guida dans ses études du chant dramatique. Ses progrès furent si rapides, que dès 1838 elle reçut un engagement pour le théâtre de Leipzig. Deux ans après elle accepta une position semblable au théâtre de Wiesbaden, avec le titre de première cantatrice de la cour. Pendant la durée de cet engagement, elle chanta avec de brillants succès à Mayence et à Francfort. L'effet qu'elle produisit à Stuttgart dans les rôles de *Norma* et de *Roméo*, lui fit obtenir un bel engagement pour le théâtre de la cour, le 2 octobre 1846. Elle y joua tous les rôles de son emploi, tant dans le répertoire allemand, que dans

les opéras traduits de l'italien et du français. Pendant la durée de ses congés elle fit plusieurs voyages et chanta dans quelques-unes des grandes villes de l'Allemagne, avec de beaux succès. En 1847, elle chanta au théâtre italien de Bruxelles, et y produisit une vive impression dans quelques ouvrages de Bellini et de Donizetti, particulièrement dans *Lucrèce Borgia*, *Roméo*, et *Ernani* de Verdi. Dans la même année, elle chanta à Hambourg, puis alla en Italie. Je la rencontraï à Milan en 1850 ; sa voix était déjà fatiguée par le répertoire de Verdi ; bientôt après, elle dut renoncer à la scène.

EWALD (SCHACK HERMANN), né à Gotha le 11 février 1754 fut d'abord avocat dans sa ville natale, et ensuite (en 1784) secrétaire de la surintendance de la cour. Il a fait insérer une dissertation sur la musique dans le journal allemand intitulé : *Olla podrida*, année 1779.

EXAUDE ou EXAUDET (JOSEPH), né à Rouen, vers 1710, fut d'abord premier violon du concert de cette ville, et vint ensuite à Paris, où il entra à l'Opéra comme violoniste, en 1749. Il est mort en 1763. Dans un temps où il fallait peu de chose pour acquérir de la célébrité en France, il s'est fait une réputation de compositeur par le menuet qui porte son nom.

EXIMENO (D. ANTONIO), jésuite espagnol, et mathématicien, naquit en 1732 à Balbastro, dans l'Aragon. Les études qu'il fit à Salamanque, chez les jésuites, furent si brillantes, que ses maîtres ne négligèrent rien pour le fixer dans leur société. Il y fut chargé d'enseigner les mathématiques. Lors de l'établissement de l'école militaire de Ségovie, le P. Eximeno en fut nommé professeur. Il remplit ses fonctions jusqu'à l'époque de la suppression des jésuites : alors il passa en Italie, et s'établit à Rome. La variété de ses connaissances ne tarda point à le lier avec tous les savants italiens, et plusieurs sociétés littéraires de l'Italie s'empressèrent de l'admettre dans leur sein. Il était connu dans celle des *Arcadiens* sous le nom d'*Aristodemo Megareo*. Il est mort à Rome, en 1798, à l'âge de soixante-six ans. Les ouvrages relatifs à la musique qu'il a publiés sont : 1° *Dell'origine della musica, colla storia del suo progresso, decadenza, e rinovazione*. Rome, 1774, in-4°. Il y attaque, avec raison, Rameau et tous ceux qui cherchent dans de prétendus calculs mathématiques les bases d'un art dont le but est d'ébranler. Jusque-là, tout est bien ; mais il pousse son système jusqu'à proscrire la science des combinaisons harmoniques, du contrepoint, et veut y substituer la prosodie exacte dans le chant, comme un moyen d'effet plus certain et plus uni-

versel : erreur commune à presque tous les gens de lettres. Les Italiens ont dit du livre d'Eximeno : *Bizzarro romanzo di musica, con cui vuol distruggere senza poter poi rifabbricare* (voy. *Elogi Italiani*, t. VIII). — 2° *Dubbio di D. Antonio Eximeno sopra il Saggio fondamentale pratico di contrappunto del R. Padre Martini*. Rome, 1775, in-4°. Le P. Martini avait attaqué le système d'Eximeno dans son Essai sur le contrepoint fugué; mais en prenant pour base de son ouvrage la tonalité du plain-chant, dont l'analogie avec la musique moderne n'est pas facile à saisir, pour quiconque n'est point initié dans l'art, ce savant musicien prêtait des armes à son adversaire, qui sut s'en servir habilement. Le doute qu'il se proposait de résoudre (dit-il, dans sa préface) est de savoir si le P. Martini a publié son ouvrage comme un contre-poison du sien, ou comme un témoignage en sa faveur. C'est sous cette forme piquante qu'il combat en faveur de son opinion. On peut voir une analyse sévère de cet ouvrage dans les *Efemeridi di Roma*, vol. IV. p. 321. Le même journal avait rendu compte du premier livre de D. Eximeno, et lui avait été peu favorable, dans ses numéros des 19 et 26 mars, 2 et 9 avril 1774; Eximeno publia, en réponse à ces articles, quatre opuscules qui formaient 42 pages in-4°. sans nom de lieu ni d'imprimeur, et qui ont pour titres : *Risposte al giudizio delle Efemeridi letterarie di Roma sopra l'opera di D. Antonio Eximeno circa l'origine e le regole della musica*. Ces pièces sont devenues fort rares. Les contemporains d'Eximeno n'ont pas rendu justice au mérite de cet écrivain; s'il est vrai que ses connaissances dans la théorie et dans l'histoire de la musique manquent de profondeur, il n'est pas moins certain qu'il se montre partout homme de sens, et que ses aperçus sont souvent lumineux. François-Antoine Gutierrez, chapelain du roi d'Espagne Charles IV, et maître de chapelle des religieux de l'Incarnation à Madrid, a traduit en espagnol les traités de musique d'Eximeno, sous les titres suivants : 1° *Del origen y reglas de la musica, con la historia de su progreso, decadencia y restauracion*, Madrid, 1798, 3 vol. in-8°. — 2° *Duda de D. Antonio Eximeno sobre el ensayo fundamental practico del M. R. P. M. Fr. Juan-Bautista Martini*, Ibid., 1797, in-8°.

EXNER (GUSTAVE-HERMANN), né le 28 octobre 1815, à Berbidorf, près de Hirschberg, en Silésie, commença ses études musicales sous la direction de son père, qui était cantor dans ce lieu. Ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de sept ans il accompagnait déjà sur l'orgue les

chants du livre choral dont l'usage était habituel dans le service. Plus tard il apprit le chant, l'orgue, le piano et l'harmonie à Jauer, Hirschberg et Bunzlau. En 1841, il fut nommé organiste de l'église paroissiale de Goldberg : il occupa cette position jusqu'en 1845. Dans cet intervalle, il eut la direction de l'Union musicale et de l'Union chorale de cette ville, qui donnèrent neuf concerts publics dans un but de bienfaisance. En 1845, Exner quitta sa place de Goldberg pour celle d'organiste de l'église évangélique de la Trinité à Sagan, à laquelle fut réunie celle de professeur de l'école de la ville et de la principauté, en 1846. A la même époque il y fonda la société philharmonique de chant, dont il eut la direction. Il fut aussi chargé de diriger l'Union chorale de la même ville. Exner a fait connaître son talent d'organiste au grand festival de Liegnitz en 1840, par l'exécution d'un prélude et d'une fugue de Bach. Exner a composé beaucoup de chants pour un chœur d'hommes à quatre voix, avec et sans accompagnement d'orchestre, de différents genres, des motets, et des chœurs faciles pour l'église avec un petit orchestre, à l'usage des fêtes principales de l'année. On a aussi de lui un livre choral pour la ville et la principauté de Sagan.

EYBLER (JOSEPH D'), maître de chapelle de l'empereur d'Autriche, est né le 8 février 1764, dans le petit bourg de Schwobach, à quelques lieues de Vienne. Son père, instituteur et régent du chœur, lui donna les premières leçons de musique. Un amateur instruit, nommé Seitzer, ayant eu l'occasion d'entendre Eybler exécuter un concerto de piano à l'âge de dix ans, devina l'avenir de cet enfant et le prit sous sa protection. Il le fit entrer d'abord au séminaire de musique, à Vienne, où il fit un cours d'études littéraires et reçut des leçons de chant, de violon et d'harmonie; puis il le plaça sous la direction d'Albrechtsberger, pour apprendre la composition. Eybler reçut les leçons de ce maître pendant trois ans (1777 à 1779), et fit de grands progrès dans l'art d'écrire. Le séminaire de musique ayant été supprimé en 1782, Eybler se trouva, ainsi que ses condisciples, abandonné à lui-même, et obligé de pourvoir à ses besoins. D'abord il reçut de son père quelques secours pour suivre les cours de droit; mais un incendie ayant anéanti les ressources de sa famille, il dut renoncer à l'espoir de continuer ses études pour obtenir un emploi civil, et n'eut plus de ressource que la musique. Il se mit à donner des leçons pour vivre, et commença ses premiers essais de composition, heureux de recevoir les conseils de Joseph Haydn,

qui était lié d'une ancienne amitié avec son père. Ce fut aussi vers ce temps qu'il fit la connaissance de Mozart, qui était alors occupé des répétitions de son opéra de *Così fan tutte*. Ce grand artiste se servit d'Eybler pour diriger au piano ses répétitions pendant qu'il achevait d'écrire sa partition. L'amitié qui les unit dès lors ne se démentit jamais, et Eybler reçut les derniers soupirs de l'illustre compositeur.

En 1792, Eybler concourut pour la place de directeur du chœur à l'église des Carmélites et l'obtint; l'année suivante il eut aussi celle du couvent écoissais. Ses messes ne tardèrent pas à fixer sur lui l'attention publique; elles lui procurèrent la protection de l'impératrice, qui, frappée du mérite de leur auteur, l'attacha à la famille impériale, et l'employa dans les concerts et dans les représentations dramatiques qui étaient donnés aux châteaux de Laxembourg et de Hezzendorf. Ce fut à la demande de cette princesse qu'il écrivit sa messe de *Requiem*, considérée en Allemagne comme un œuvre de premier ordre. En 1801, Eybler fut choisi comme professeur de musique des archiducs et archiduchesses. En 1804, on lui confia la place de vicaire maître de chapelle de la cour. Sur l'invitation de l'empereur, il écrivit le grand oratorio « *Die vier letzten Dinge* », qui fut exécuté en 1810, dans une fête de la cour, et qui valut à son auteur les félicitations du monarque, devant toute la noblesse invitée à cette solennité. Après la mort de Salieri, Eybler lui succéda dans la place de maître de la chapelle impériale, et depuis cette époque jusqu'en 1833, il en remplit les fonctions; mais le 23 février de cette année il fut frappé d'une atteinte d'apoplexie en dirigeant l'exécution du *Requiem* de Mozart. Cet accident n'eut pas de suites fâcheuses; cependant l'empereur l'a dispensé depuis ce temps de son service à la cour, et son médecin lui a interdit le travail de cabinet. L'empereur régnant lui a donné une résidence d'été au château de Schoenbrunn, et, par son testament, l'empereur François lui a accordé des lettres de noblesse héréditaire. Eybler a cessé de vivre le 24 juillet 1846, à l'âge de quatre-vingt-un ans et cinq mois.

Parmi les compositions d'Eybler, on compte trente-deux messes, presque toutes solennelles, avec orchestre : la première a été écrite en 1781, la seconde, seize ans plus tard ; la dernière, en 1837. De ces messes, on a publié celles dont voici les titres : 1° Messe n° 1, en mi bémol, pour le couronnement de l'impératrice Caroline, comme reine de Hongrie, à quatre voix, orchestre et orgue; Vienne, Haslinger. — 2° Messe n° 2 (en ut), de Sancto

Maurilio, à 4 voix, orchestre et orgue, ibid. — 3° Messe n° 3 (en ré), de Sancto Leopoldo, à 4 voix, orchestre et orgue; ibid. — 4° Messe n° 4 (en ut), de Sancto Ludovico, idem; ibid. — 5° Messe n° 5 (en fa), de Sancto Rudolpho, idem; ibid. — 6° Messe n° 6 (en fa), de Sancto Ratnero, à 4 voix et orchestre; ibid. — 7° Messe n° 7 (en ut), pour le couronnement de l'empereur Ferdinand comme roi de Hongrie; ibid. — 8° Messe de *Requiem* (en ut mineur), à 4 voix, orchestre et orgue; ibid. — 9° Sept *Te Deum* avec orchestre; j'ignore s'il en a été publié quelques-uns. Trois de ces *Te Deum* sont écrits à 8 voix en deux chœurs. — 10° Trente offertoires; on a publié les suivants : *Domine, si observaveris*, pour soprano solo, chœur, orchestre et orgue; ibid. — 11° *Si consistant adversum me*, à 4 voix et orchestre; ibid. — 12° *Reges Tharsis*, à quatre voix, orchestre et orgue, n° 3; ibid. — 13° *Tui sunt cœli et tua est terra*, à 4 voix et orchestre, n° 4; ibid. — 14° *Jubilate Deo*, à 4 voix et orchestre n° 5, ibid. — 15° *Timebunt gentes* (en ut), idem; n° 6, ibid. — 16° *Magna et mirabilia*, idem; n° 7 ibid. Trente-quatre graduels pour chœur de quatre voix, orchestre et orgue; on n'en a publié que ceux-ci. — 17° *Tua est potentia*; n° 1; Vienne, Haslinger. — 18° *Sperate in Deo*, n° 2; ibid. — 19° *Omnēs de Saba veniunt*, n° 3; ibid. — 20° *Dies sanctificatus illustravit nobis*, n° 4; ibid. — 21° *Benedicam Dominum*, n° 5; ibid. — 22° *Non in multitudine*, n° 6; ibid. — 23° *Domine Deus*, n° 7; ibid. Les autres compositions d'Eybler pour l'église sont : — 24° Un *Tantum ergo* à quatre voix et orchestre. — 25° Une messe à 8 voix en deux chœurs, avec graduel et offertoire. — 26° Une Litanie à quatre voix et orgue. — 27° Un *Dies iræ* à 8 voix. — 28° Un *Libera* à 4 voix et orgue. — 29° Deux *Veni Sancte Spiritus*. — 30° Trois hymnes de vêpres à 4 voix et orchestre. — 31° Deux *Salve Regina*. — 32° Un *Alma Redemptoris*. — 33° Un *Ave regina cælorum*. — 34° *Les quatre fins de l'homme*, grand oratorio. — 35° *Les Bergers à la crèche de l'Enfant Jésus*, idem (composé en 1794). Parmi les autres compositions vocales du même artiste on remarque : — 36° Un opéra (*l'Épée enchantée*) représenté au théâtre de Leopoldstadt. — 37° *La Mère des Gracques*, pantomime sérieuse. — 38° Deux cantates avec orchestre. — 39° Quatre scènes italiennes. — 40° Plusieurs recueils de chansons à voix seule avec acc. de piano; Augsbourg, Gombart, et Leipzig. — 41° Beaucoup d'autres chants et canons à plusieurs voix. Les ouvrages de musique instrumentale d'Eybler se composent de

deux symphonies pour l'orchestre; six quatuors pour deux violons, alto et violoncelle; trois duos pour violon et violoncelle, op. 4<sup>e</sup> (Vienne, Diabelli); deux concertos; sept sonates pour piano; et beaucoup de danses de tout genre.

**EYKEN** (JEAN-ALBERT VAN), né le 29 avril 1823 à Amersfoort, en Hollande, reçut les premières instructions dans la musique de son père Gérard Van Eyken, organiste dans cette ville. Dans les années 1845 et 1846 il alla continuer ses études au Conservatoire de Leipsick; puis, d'après le conseil de Mendelssohn, il alla compléter son éducation d'organiste chez Jean Schneider, à Dresde. De retour dans sa patrie, il donna, en 1847, des concerts d'orgue dans les villes les plus importantes. En 1848 il obtint la place d'organiste de l'église des *Remontrants*, à Amsterdam, et en 1853 il accepta la place de professeur d'orgue à l'école de musique de Rotterdam. Il s'occupa cette position que pendant une année, car il se rendit à Elberfeld, en 1854, en qualité d'organiste de l'église réformée. Il vit en ce moment (1860) dans cette ville. Van Eyken s'est fait connaître comme compositeur par des sonates pour l'orgue, des préludes de chorals, des chorals variés pour l'orgue, les 150 psaumes de la congrégation réformée pour chœur et orgue, avec des préludes, des versets et des finals, des *Lieder* avec piano, des pièces pour cet instrument, des hymnes pour un chœur d'hommes avec des instruments de cuivre, etc. Il a écrit aussi, pour la société néerlandaise instituée pour l'encouragement de la musique, un quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, deux belles sonates d'orgue, la musique du drame hollandais intitulé *Lucifer*, des chants pour quatre voix d'hommes, et une sonate pour piano et violon, auxquels des prix ont été décernés.

**EYKEN** (GÉRARD-ISAAC VAN), frère du précédent, est né à Amersfoort, le 5 mai 1832. Il a reçu de son père les premières leçons de musique, puis est allé continuer ses études au Conservatoire de Leipsick, pendant les années 1851 à 1853, et a reçu, comme son frère, des leçons d'orgue de Schneider, à Dresde. Il est maintenant (1860) fixé à Utrecht, comme professeur de piano. On a publié de sa composition des chants hollandais pour voix seule et piano, deux sonatines pour cet instrument, et une sonate pour piano et violon.

**EYKENS** (JEAN-SIMON), compositeur et professeur de musique à Anvers, est né dans cette ville, le 13 octobre 1812. Ravets, organiste de l'église des Augustins, fut son premier maître de musique et de piano. Après la mort de ce professeur, Eykens se rendit à Liège et entra comme

élève au Conservatoire, où il reçut des leçons de piano de M. Jalbeau et suivit le cours d'harmonie de M. Daussaigne-Méhul. Il n'était âgé que de dix-sept ans lorsqu'il fit son premier essai de musique dramatique dans une opérette en un acte, intitulée *le Départ de Grétry*, qui fut représentée sur le théâtre de Liège, en 1829. De retour à Anvers, en 1831, il s'y livra à l'enseignement du solfège et du piano. Quelques romances, et de légères compositions pour le piano, le firent bientôt connaître. En 1836, il fit représenter au théâtre de cette ville *le Bandit*, opéra en deux actes, qui obtint du succès, et dans l'année suivante il y donna *la Clé du jardin*, en un acte. Une cantate, avec orchestre, qu'il écrivit sur un poème de Bogaerts, pour l'inauguration de la statue de Rubens, fut exécutée au festival donné à cette occasion, le 16 août 1840. En 1843, il devint directeur de la *Réunion lyrique anversoise*, et cinq ans plus tard il fut nommé président de la réunion des sociétés lyriques et en fut un des chefs-d'orchestre. Il est aussi membre de la Société royale des sciences d'Anvers, et de la *Société d'émulation de Liège*. M. Eykens est auteur de plusieurs messes et d'autres compositions de musique religieuse qui ont été exécutées dans les églises d'Anvers et sont restées en manuscrit. On lui doit aussi un grand nombre de chants en chœur, pour des voix d'hommes, avec ou sans orchestre, parmi lesquels on remarque *Flandre-au-Lion*, *le Vallon*, *le Départ du pêcheur*, *les Napolitains*, *le Retour de mai*, et *la Madone des champs* (ces deux derniers morceaux ont été publiés à Anvers, chez Possoz frères). Quelques livraisons d'un *Répertoire de musique religieuse* ont été publiés par le même artiste, à Bruxelles, chez Schott, en 1848. On a aussi de lui pour le piano des fantaisies sur *Robert-le-Diable*, *Lucia di Lammermoor*, *les Martyrs*, la romance de *Guido e Ginevra*, *l'Ambassadrice*, etc. : des thèmes variés pour le même instrument; des albums de romances et des romances détachées, etc. : tous ces ouvrages ont été publiés à Paris, à Bruxelles chez Schott, et à Anvers.

**EYMAR** (ANGE-MARIE, comte d'), né en 1740 à Forcalquier (Basses-Alpes), fut député de la noblesse aux états-généraux pour le bailliage de cette ville, en 1789, adopta les principes de la première révolution française, fut nommé ambassadeur en Piémont, puis préfet du département du Léman, et mourut dans ce poste, le 11 janvier 1803. Il était associé honoraire de l'Athénée de Lyon, et de la Société des sciences et arts de Grenoble. Enthousiaste amateur des sciences et des arts, il s'était lié d'une vive ami-

tié avec Viotti, et avait recueilli sur le talent, les opinions et la vie de ce grand artiste, des anecdotes qu'il publia en l'an vi (1798) dans la *Décade philosophique*. Ces mêmes anecdotes, augmentées de quelques aperçus assez superficiels d'Eymar, furent réimprimées sous ce titre : *Anecdotes sur Viotti, précédées de quelques réflexions sur l'expression de la musique*; Milan, sans date (1801), in-8°, et non in-12, comme on le dit

dans la plupart des recueils biographiques et bibliographiques.

EYTELWEIN (HERR), compositeur allemand, vécut au commencement du seizième siècle. On trouve quelques pièces de sa composition dans un recueil de chansons morales à 4 voix imprimé en 1548, sans nom de lieu, et dont un exemplaire existe dans la bibliothèque de Zwickau.



**FAA (HORACE)**, gentilhomme né à *Casale di Monferrato*, dans la première moitié du seizième siècle, est connu par les ouvrages de sa composition intitulés : 1° *Salmi di David profeta, con tre Magnificat ed altri componimenti a 5, 6 e 8 voci, dal signor, etc.; dati in luce da M. Gio. Andrea Bolta, canonico e Maestro di Capella di detta città*. Venise, chez les fils de Gardano, 1575, in-4°; 2° *Salmi di David profeta con 5 Magnificat a 5 voci*. Brescia, Tom. Bozzola, 1587, in-4°.

**FABER (NICOL ou NICOLAS)**, le plus ancien facteur d'orgues allemand dont le nom est connu aujourd'hui, était prêtre. En 1359, il construisit un grand orgue dans la cathédrale d'Halberstadt, et le termina en 1361. Prætorius en a donné la description dans la troisième partie du tome second de son *Syntagma musicum*, et a rapporté l'inscription qui s'y trouvait encore de son temps; en voici la traduction : « L'an du Seigneur 1361, la veille de « Saint-Mathieu, cet ouvrage a été achevé par « les mains de Nicolas Faber, prêtre. L'an « 1495, il a été restauré par les mains de Grégoire Kleng. » Cet orgue avait deux claviers à la main, de l'étendue de trois octaves et demie, appelés claviers de *discant* (déchant), un clavier destiné à être joué avec les genoux, et un clavier de pédales. Il était alimenté par vingt soufflets. L'effet de sa sonorité était excessivement dur, parce que les mixtures (appelées en français *fourniture* et *cymbale*) y dominaient, pour faire entendre la *diaphonie*, c'est-à-dire les harmonies complètes et redoublées de quintes et d'octaves sur chaque note, suivant le système barbare encore en usage vers le milieu du quatorzième siècle, dans les églises, et parce que l'étrange harmonie de ces jeux n'était pas adoucie et en quelque sorte absorbée par un nombre suffisant de prestants, de flûtes, de bourdons et de *principal* ou *montre*. Toutefois, l'orgue d'Halberstadt est un monument historique de grand intérêt, parce qu'il nous fournit des renseignements certains sur le système de construction des grands instruments de cette espèce, tel qu'il était cinq cents ans avant l'époque actuelle.

**FABER (JACQUES)**, surnommé **STAPULENSIS**. Voy. **PRZEMAN** (Jacques LE) d'Étaples.

**FABER (PIERRE)**, dont le nom français doit être *Dufour*, naquit au bourg de Sanjore vers 1540. Il fut conseiller du roi, puis président du parlement de Toulouse, et mourut le 20 mai 1600. On a de lui un ouvrage intitulé : *Agonisticon, sive de re athletica, ludisque veterum gymniciis, musicis, atque circensibus*, Lyon, 1592, in-4°. Gronovius a inséré ce traité dans son *Trésor des Antiquités*, t. VIII, n° III.

**FABER (NICOLAS)**, né vers la fin du quinzième siècle à Bolzen, d'où lui est venu le nom de *Bolsanus*, a écrit un petit traité de musique à l'usage des écoles publiques, sous le titre de *Rudimenta Musicæ*, Augsburg, 1516, in-8°.

**FABER (GREGOIRE)**, né à Lutzen, fut professeur ordinaire de musique à l'Académie de Tubinge, vers le milieu du seizième siècle. Il a fait imprimer un traité élémentaire de musique, sous ce titre : *Institutiones musicæ, sive musicæ practicæ Erotematum Lib. II*, Bâle, 1552 et 1553, in-8°, 230 pages. Ce qui rend cet ouvrage intéressant, ce sont quelques morceaux composés par Josquin Depress, Antoine Brumel et Okeghem, que Faber donne pour exemples. Je connais plusieurs exemplaires de l'ouvrage de Grégoire Faber; ils sont tous de l'édition de 1553, et le titre n'indique point une réimpression; cependant l'épître dédicatoire est datée du mois de juillet 1552; il se peut donc que l'édition de 1552, indiquée par Forkel, Gerber et Lichtenthal, soit réelle.

**FABER (HENRI)**, né à Lichtenfels, dans le Voigtland, fut, à ce qu'il paraît, maître d'école à Naumbourg, vers le milieu du seizième siècle; il occupait cette place lorsqu'il publia l'ouvrage suivant : *Ad Musicam practicam introductio, non modo præcepta, sed exempla quoque ad usum puerorum accommodata, quam brevissime continens*, Nuremberg, 1550, Jean Montanus et Ulrich Neuber, in-4°. Le volume contient 95 feuillets chiffrés d'un seul côté. L'épître dédicatoire, au magistrat de Naumbourg, est datée de l'année 1549. Il y a des éditions de cet ouvrage datées de Leipsick, 1558, et de Tubinge, 1571, in-4°. Il y a aussi une édition de Mulhausen, 1571, in-4°, dont un exemplaire est à la bibliothèque royale de Berlin. La dernière porte la date de Mul-

hausen, 1608, in-4°. Gesner (*In Epitom. Biblioth.*, p. 327) cite une édition du même ouvrage, avec l'indication de Mulhausen, 1508; mais c'est évidemment une faute typographique. Il ne faut pas confondre cet auteur avec le suivant.

**FABER (HENRI)** fut d'abord magister et recteur à Brunswick vers 1548. En 1551, on le trouve à Wittemberg, exerçant la profession de maître de musique; enfin il passa à Quedlinbourg, en qualité de recteur du collège, et mourut de la peste dans cette ville, le 27 août 1598. Walther (*Musik. Lex.*), Forkel (*Allgem. Litter. der Musik*), et Gerber (*Neues Biogr. Lex. der Tonkunst.*) disent que Faber n'était âgé que de 55 ans lorsqu'il mourut; mais cela ne se peut, car il n'aurait eu que cinq ans à l'époque de la publication de son *Compendiolum*, dont voici le titre : *Compendiolum Musicae pro incipientibus, conscriptum ac nunc denovo, cum additione alterius compendiosi, recognitum*, Brunswick, 1548, in-8°. Dans une note intéressante, fournie par M. Antoine Schmid (voy. *Schmid*) à M. Charles-Ferdinand Becker, pour le supplément de son Tableau systématique et chronologique de la littérature musicale (*Systematisch-chronologische Darstellung*, etc.), p. 68, ce savant a entrepris de démontrer l'identité des deux Henri Faber auxquels se rapportent l'article précédent et celui-ci, contre l'opinion de tous les biographes. D'une part, il trouve, dans la description du monastère des Bénédictins de Saint-Georges, près de Naumbourg sur la Saale, par Schamelius, et dans le *Numburgum literatum* du même, qu'un Henri Faber existait dans cette ville en 1538; puis, et c'est là son argument principal, M. Schmid dit que la souscription de la première édition du *Compendiolum*, imprimée à Brunswick, est ainsi conçue : *Henricus Faber, magister et maître d'école, auparavant attaché au chapitre de Naumbourg*. Le savant bibliothécaire pense que le monastère de Saint-Georges ayant été dévasté par les Espagnols, après la bataille de Mulhausen, en 1547, Faber s'est retiré pendant un temps assez court à Brunswick, et qu'il y a publié le *Compendiolum* en 1548; puis que, de retour à Naumbourg, en 1549, il y a composé l'autre ouvrage, objet de l'article précédent. Quelque vraisemblance qu'il y ait dans ces conjectures, on ne peut expliquer ce qui aurait porté Henri Faber à faire, à une année de distance, deux ouvrages élémentaires, différents de forme, sur les principes de la musique. Quoi qu'il en soit, les éditions du *Compendiolum* se sont multipliées et ont été pu-

bliées à Leipsick, 1552, in-8°; Leipsick, 1556, in-8°; Nuremberg, 1561, in-8°; Nuremberg, 1564, in-8°; Francfort-sur-l'Oder, 1585, in-8°; Nuremberg, 1604, in-8°; Francfort, 1617, in-8°. Il y a deux traductions allemandes de l'ouvrage de Faber; la première par Christophe Rid (voyez ce nom), dont la première édition a paru sous le titre de *Musica, kurtzer inhalt der Singkunst, auss M. Henri Fabri lateinischen Compendio Musicae von Wort zu Wort für angehende Deutsch gebracht*, Nuremberg, 1572, in-4°. Les éditions suivantes de cette traduction sont de Nuremberg, 1591, in-8°; Magdebourg, 1593; Nuremberg, 1594; et Strasbourg, 1596. La seconde traduction, qui est de Jean Gothart, a été publiée sous ce titre : *Musica, kurtze Anleitung der Singkunst M. Heinrici Fabri, durch Johann Gotthart vertesucht, und erclert*, Leipsick, 1605, in-8°; ibid., 1608, in-8°; Erfurt, 1609, in-8°. Melchior Vulpius, cantor à Weimar (voyez *Vulpius*), a donné à Jena, en 1610, une édition du même ouvrage en latin et en allemand, à laquelle il a ajouté un petit traité des modes, le tout sous le titre de *Musicae compendium latinò germanicum M. Heinrici Fabri : pro tyronibus hujus artis ad majorem discendum commoditatem aliquantulum variatum ac dispositum, cum facili brevique de modis tractatu. Septimæ huic editioni correctiori accessit doctrina 1° de intervallis; 2° de terminis italicis, apud musicos recentiores usitatissimis, ex syntagmate Musico Michaelæ Prætorii excerptis*. Il y en a aussi des éditions de Leipsick, 1614, in-8°; de Halle, 1620; de Leipsick, 1624, in-8°; de Jena, 1636, in-8°, et d'Erfurt, 1665, in-8°. Enfin, Adam Gumpeltzhaimer a publié à Augsbourg, en 1618, une édition de la traduction de Rid, enrichie d'exemples et de préceptes, sous ce titre : *Compendium Henr. Fabri in vernaculum sermonem conversum à M. Christ. Rhid, et præceptis ac exemplis auctum, studio Adami Gumpeltzhaimer*. On a copié cette édition dans une autre datée de Jena, 1653, in-8°. L'ouvrage de Faber, si souvent réimprimé, n'a d'autre mérite que celui de la brièveté et de la clarté.

**FABER (BENOÎT)**, compositeur, né à Hildburghausen vers la fin du seizième siècle, fut attaché au service du prince de Saxe-Cobourg. Il a publié les ouvrages suivants : 1° *Der 148 Psalm, lateinisch, für 8 Stimmen* (Le 148<sup>e</sup> Psaume à 8 voix); Cobourg, 1602, in-folio; 2° *Sacrae cantiones* 4, 5, 6, 7 et 8 vocibus

*concinde*, Cobourg, Henri Birnstill, 1605, in-4°; 3° *Gratulatio musica ex primo capite cant. canticorum quinis vocibus composita*, ibid., 1607, 4°; 4° *Canticum sex vocibus in festivitatibus nuptiarum*, ibid., 1607, in-4°; 5° *Der 51 Psalm : Miserere mei Deus*, 8 voc., Cobourg, 1608, in-folio; 6° *Adhortatio prima Christi ad genus humanum directa, musicis numeris quintarum vocum condecorata*, Cobourg, 1609, in-4°; 7° *Cantio nuptialis ex psalmo Davidis 52 desumpta, sex vocum*, ibid., 1609, in-4°; 8° *Cantiones sacræ*, 4-8 voc., Cobourg, 1610; 9° *Triumphus Musicalis in victoriam resurrectionis Christi, 7 vocibus compositus*, Cobourg, 1611, in-4°; 10° *Zwei neue Hochzeit Gesänge mit 5 stimmen* (Deux nouveaux chants de noces à 5 voix), Cobourg, Hauck (s. d.), in-4°; 11° *Gratulatio musica 6 vocum*, Cobourg, 1631, in-4°.

**FABER (JEAN-ADAM-JOSEPH)**, musicien de l'église Notre-Dame d'Anvers, était fort jeune quand il composa, en 1720, une messe à huit voix, deux violons, un hautbois, un violoncelle et deux basses continues, la première pour orgue, l'autre pour contrebasse. Il dit, dans la dédicace de son œuvre aux chanoines de la collégiale, qu'il n'avait pas de barbe quand il la composa. Plus tard, Faber fut ordonné prêtre et fait chanoine de la même église. Il y chantait encore au chœur en 1759. Il est aussi l'auteur d'une messe à cinq voix avec deux violons, alto, deux violoncelles, un hautbois, deux flûtes, une clarinette, contrebasse, clavecin et orgue, pour l'Assomption : elle est datée du mois de juillet 1726. Ces deux ouvrages sont en manuscrit dans les archives de l'église Notre-Dame d'Anvers.

**FABRE (ANDRÉ)**, né à Riez, petite ville du département des Basses-Alpes, vers 1765, fut un bon professeur de piano et d'accompagnement, à Paris. Il a fait graver dans cette ville deux recueils de romances avec accompagnement de piano ou harpe; c'est aussi lui qui est l'auteur de l'air si connu : *Ce mouchoir, belle Raimonde*. On ignore l'époque de sa mort.

**FABRE-D'OLIVET (ANTOINE)**, littérateur et amateur de musique, naquit le 8 décembre 1768, à Ganges, petite ville du département de l'Hérault. A l'âge de douze ans, il vint à Paris pour s'y instruire dans le commerce de soieries; mais, entraîné par son goût pour les lettres et les arts, il quitta cette carrière. Il fut longtemps employé au ministère de la guerre, puis à celui de l'intérieur, et donna sa démission

de cette dernière place pour ne pas être obligé de rédiger une pièce contraire à ses opinions. Comme musicien, Fabre-d'Olivet s'est fait connaître par beaucoup de romances et un œuvre de quatuors pour deux flûtes, alto et basse, gravé à Paris, en 1800. Précédemment, il avait composé : 1° *Toulon soumis*, fait historique, opéra en un acte et en vers, joué à Paris en 1794; 2° *Le Sage de l'Indostan*, drame philosophique en un acte et en vers, avec des chœurs en musique, représenté à Paris, en 1796. Il a essayé de reproduire, en 1804, sous le nom de *Mode hellénique*, le prétendu *Mode mixte* de Blainville. Il fit exécuter, à l'occasion du sacre de Napoléon Bonaparte, un oratorio entièrement écrit dans ce mode; les journaux de cette époque en ont rendu un compte avantageux, mais sans savoir de quoi il s'agissait. Fabre-d'Olivet est mort à Paris au mois d'avril 1825. Ce littérateur-musicien s'est particulièrement occupé de la langue hébraïque. Pour ses travaux littéraires, on doit consulter les biographies générales.

**FABRI (ÉTIENNE)**, surnommé **L'ANCIEN**, devint maître de chapelle du Vatican le 26 avril 1599, et occupa cette place jusqu'à la fin de septembre 1601. Il parait qu'il se rendit en Allemagne vers ce temps et qu'il ne retourna à Rome que vers la fin de 1602. L'année suivante, il obtint la place de maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, et la conserva jusqu'en 1607, où il eut pour successeur Curzio Mancini. On ignore s'il se retira, ou s'il mourut à cette époque. Les compositions connues de cet artiste ont pour titre : 1° *Duodecim modi musicales, tricinis sub duplici textu lat. german. concinne expressi*, Nuremberg, 1602, in-4°; 2° *Tricinia sacra juxta duodecim modorum seriem concinnata*, Nuremberg, 1607, in-4°.

**FABRI (ÉTIENNE)**, surnommé **LE JEUNE**, maître de l'école romaine, né à Rome en 1606, fut élève de Bernard Nanini. Kircher, son contemporain, nous apprend (*Musurg. Lib. 7*, p. 614) qu'il était maître de chapelle à l'église *Saint-Louis-des-Français*, à Rome, en 1648. Le 25 février 1657, il obtint la place de maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure; mais il ne la conserva pas longtemps, car il mourut le 27 août 1658, à l'âge de cinquante-deux ans. On a de ce compositeur des motets à 2, 3, 4 et 5 voix, publiés à Rome chez Fei, en 1650. Après la mort de Fabri, son beau-frère, Jean-Baptiste Sani, fit imprimer un œuvre posthume de ce maître, sous le titre de : *Salmi concertati a cinque voci*, Roma, Fei, 1660.

Une messe à 8 voix, composée pour la chapelle de Sainte-Marie-Majeure, et qui n'a point été publiée, se trouve en manuscrit dans la collection de l'abbé Santini, à Rome.

**FABRI** (HONORÉ), jésuite, né vers 1607, dans le Bugey, au diocèse de Bellay, professa la philosophie à Lyon, dans le collège de la Trinité, et fut ensuite appelé à Rome, pour y remplir les fonctions de grand pénitencier. Il mourut dans cette ville le 9 mars 1688. Dans le cinquième volume de sa *Physica, seu rerum corporarum scientia* (Paris et Lyon, 6 vol.), on trouve un chapitre où il est traité *De vibratione Chordarum*.

**FABRI** (ANNIBAL-PIO), surnommé **BALINO**, naquit à Bologne en 1697. Il fut élève de Pistocchi, et l'un des meilleurs ténors de son temps. Plusieurs princes d'Italie et d'Allemagne lui firent des offres avantageuses pour l'attacher à leur service. L'empereur Charles VI, grand connaisseur en musique, avait beaucoup d'estime pour son talent. Appelé à Lisbonne pour y être attaché à la chapelle royale, il y mourut le 12 août 1760. Il était aussi compositeur, et fut reçu en cette qualité à l'Académie philharmonique de Bologne, en 1719. Il fut président ou prince de cette société en 1725, 1739, 1745, 1747 et 1750.

**FABRIANO** (SÉBASTIEN), moine camaldule, né en Italie vers le milieu du seizième siècle, a publié *Librum missarum quintis et senis vocibus*, Venise, 1593.

**FABRICE** ou **FABRIZIO** (JÉROUX), célèbre anatomiste, est surnommé **D'AQUAPENDENTE**, parce qu'il naquit dans cette ville d'Italie, en 1537. Après avoir fait de brillantes études à Padoue, sous la direction de l'illustre Fallope, il succéda à son maître comme professeur d'anatomie, après la mort de celui-ci, en 1565. En récompense de ses profondes connaissances et des services qu'il rendait à la science, le sénat de Venise lui accorda un traitement considérable, des dignités et des privilèges, la préséance sur les professeurs de philosophie, le nomma citoyen de Padoue, lui érigea une statue, le décora du titre de chevalier de Saint-Marc, et, enfin, lui accorda le droit de désigner son successeur. Tant d'honneurs et de biens semblaient devoir assurer à Fabrice une heureuse vieillesse, mais l'envie lui suscita d'amers chagrins dans ses derniers jours, et l'on croit qu'il périt par le poison. Il mourut au milieu de violents vomissements, le 21 mai 1619, à l'âge de quatre-vingt-deux ans, laissant à sa nièce une fortune de deux cent mille ducats. Parmi les

savants écrits de Fabrice, on remarque celui qui a pour titre : *De visione, voce, audituque*, dont la première édition parut à Venise, in-fol., avec figures, en 1600. On en fit ensuite des éditions à Padoue, 1603, et à Francfort, en 1605 et 1615. Cet ouvrage a été réimprimé dans les *Opera omnia anatomica et physiologica* de Fabrice, imprimés à Leipsick, in-fol., avec figures, 1687, et dont il y a une fort belle et bonne édition publiée à Leyde, en 1758, in-fol. Ce livre est le premier où il a été traité *ex professo* de l'appareil vocal et de son mécanisme : bien qu'il ait été fait postérieurement d'intéressantes découvertes concernant cet appareil, le travail du célèbre anatomiste jouit encore de l'estime de tous les physiologistes.

**FABRICI** (PIZZANI), prêtre florentin du seizième siècle, est auteur d'un traité du plain-chant intitulé *Regole generali di canto fermo*, Rome, 1678, in-4°. C'est la troisième édition. Je n'ai pu découvrir les dates des deux autres.

**FABRICI** (GASTAN), maître de chapelle du duc de Guise, né en Italie vers 1530, obtint au concours du Puy de musique, à Évreux, en 1577, le prix du cornet d'argent, pour la chanson française à plusieurs voix : *C'est mourir mille fois le jour*.

**FABRICIUS** (GZONERS), né à Chemnitz, le 24 avril 1516, commença ses études dans sa ville natale, et les termina à Freyberg et à Leipsick. Après avoir fait un voyage en Italie, il revint en Allemagne, où il fut nommé directeur du collège de Meissen. Il mourut dans cette ville, le 13 juillet 1571. On a de lui un *Commentaire sur les anciennes poésies chrétiennes*, imprimé à Bâle, en 1564, in-4°, dans lequel il donne l'explication de quelques termes de musique. Gesner (*Biblioth. in Epit. red.*) indique un ouvrage de sa composition intitulé : *Disticha de quibusdam musicis, et septem sapientibus*, Strasbourg, 1546.

**FABRICIUS** (ALBIN), né en Styrie, dans le seizième siècle, a composé des motets qu'il a publiés sous le titre de *Cantiones sacre sex vocum*, Grätz, 1595.

**FABRICIUS** (BERNARD), organiste à Strasbourg, dans la seconde moitié du seizième siècle, a fait imprimer un recueil d'excellentes compositions pour l'orgue et autres instruments, sous ce titre : *Tabulaturæ organis et instrumentis inservientes*, Strasbourg, 1577. Ce recueil est devenu fort rare. Le style de Fabricius est très-orné et a beaucoup d'analogie avec celui de Claude Merulo.

**FABRICIUS (WERNER)**, habile organiste et directeur de musique à l'église Saint-Paul de Leipsick, naquit à Itzehoe, dans le Holstein, le 10 avril 1633. Son père, bon organiste à Itzehoe, et ensuite, à Flensburg, lui enseigna les éléments de la musique, et il acheva ses études dans cette science sous la direction du cantor Paul Mohitz. Ayant été envoyé au gymnase de Hambourg pour y faire des études littéraires, il profita de son séjour en cette ville pour prendre des leçons de composition de Thomas Sellius, directeur du chœur de l'église Sainte-Catherine, et pour perfectionner son talent dans l'art de jouer de l'orgue, sous la direction du célèbre organiste Henri Scheidmann. En 1650, il partit de Hambourg pour se rendre à Leipsick, où il termina ses études en philosophie, théologie et jurisprudence. Son grand talent, comme compositeur et comme exécutant, le fit choisir, en 1656, pour remplir la place d'organiste à l'église de Saint-Thomas. Outre ses fonctions de musicien, il exerçait aussi celles de notaire. On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Delicia harmonicae*, consistant en soixante-cinq pavanés, allemandes, courantes, etc., à cinq parties. Leipsick, 1657, in-4°; 2° *Geistliche Arien, Dialogen und Concerten, so zu heiligung hoher Fest-Tage mit 4-8 vocalstimmen, nebst allerhand Instrumenten* (Airs spirituels, dialogues et concerts, pour les fêtes solennelles, à quatre et huit voix, avec divers instruments); 3° *Unterricht, wie man ein new Orgelwerk, obs gut und bestundig sey, nach allen Stücken in- und auswendig examiniren, und so viel möglich, probiren soll* (Instruction sur la manière d'examiner un nouvel orgue, etc.), Francfort et Leipsick, 1756, in-8° de 87 pages. Walther cite aussi de cet auteur un *Manuscriptum zum general-bass* (Manuel de basse continue), consistant en exemples bien écrits, publié en 1675. Fabricius est mort à Leipsick, le 9 janvier 1679. Jean Thilo a fait imprimer dans la même année l'éloge de ce savant musicien, sous ce titre : *Musica Davidica, Leichenrede auf Herrn Fabricius, chori musici Director, nebst dessen Lebenslauff*, Leipsick, 1679, in-4°.

**FABRICIUS (JEAN-ALBERT)**, fils du précédent, un des bibliographes les plus savants et les plus féconds, naquit à Leipsick, le 11 novembre 1668. Après avoir commencé ses études sous son père, il les continua sous Wenceslas Buhl, sous J.-S. Herrichten, à Quedlinbourg, et enfin, à l'université de Leipsick. En 1686, il fut reçu bachelier en philosophie, et le 25 janvier 1688, maître en la même faculté. Il se

rendit à Hambourg en 1693, où il devint bibliothécaire de J.-F. Mayer, avec qui il alla en Suède en 1696. De retour à Hambourg, il succéda en 1699 à Vincent Placcius, dans la chaire d'éloquence et de philosophie, et prit ensuite à Kiel le bonnet de docteur en théologie. Il mourut à Hambourg, le 30 avril 1736. Les ouvrages dans lesquels il a traité d'objets relatifs à la musique sont : 1° *Pietas hamburgensis in celebratione solemnij jubilat bis secularis Augustanus confessionis publicite stata*, Hambourg, 1730, in-4°. On y trouve, sous le n° 5 : *Hamburgisches Denkmal der Poesie sur Musik u. s. w. ausgeführt von G.-P. Telemann* (Monument hambourgeois de la poésie et de la musique, etc., etc.); écrit relatif à la musique que Telemann avait composée pour ce jubilé, et dans lequel Fabricius cite les noms de plus de cent musiciens de son temps; 2° *Thesaurus antiquitatum Hebraicarum*, Hambourg, 1713, 7 vol. in-4°. On y trouve (tome VI, n° 50) la dissertation de Salomon van Till *De musica Hebraeorum*, traduite du hollandais en latin; le n° 51 contient la dissertation de Zoega de *Buccina Hebraeorum*; 3° *Bibliotheca latina mediet et infime etatis*, Hambourg, 1734-1744, 6 vol. in-8°, dont on a donné une seconde édition, à Padoue, 1754, 6 vol. in-4°, avec les suppléments de Christ. Schoettgenius. On y remarque (lib. 11, p. 644) *Elenchus brevis scriptorum mediet avi latinorum de musica, cantuum ecclesiastico*. Cette table contient les noms et l'indication des ouvrages de beaucoup d'auteurs du moyen âge, qui ont écrit sur la musique : il en est plusieurs dont les manuscrits existent dans les principales bibliothèques de l'Europe, qui n'ont point été insérées dans la collection de l'abbé Gerbert, et qui auraient dû l'être; 4° *Bibliotheca graeca sive notitia scriptorum veterum graecorum*, etc., Hambourg, 1705-1728, 14 vol. in-4°. Harless en a donné une nouvelle édition, avec des corrections et des additions considérables (Hambourg, 1790-1812, 12 vol. in-4°); mais ce travail n'a point été achevé. On y trouve (t. III, c. XII, p. 632) une indication analytique des auteurs qui ont écrit sur la musique des Grecs, suivie du catalogue des auteurs grecs sur cet art, avec la notice des manuscrits de ces auteurs existants dans les principales bibliothèques, et des éditions ou traductions qui en ont été publiées. Bien qu'incomplet et souvent inexact, ce travail est utile.

**FABRICIUS (M.-C.-F.)**, avocat, a fait insérer dans le n° 9 de la *Gazette générale de musique de Leipsick* (ann. 1832), comme sup-

plément, un écrit qui a pour titre : *Ueber die Töne und Tonarten unserer Musik* (Sur les tons et la tonalité de notre musique). Son principe de la formation de la gamme est la succession de quintes qui avait servi de base au système de l'abbé Roussier, et, postérieurement, à ceux de MM. Barbereau et comte Durutte. (*Voyez ces noms.*)

**FABRIZI** (VINCENT), compositeur dramatique, né à Naples vers 1765, a donné, sur divers théâtres de l'Italie, un assez grand nombre d'opéras, parmi lesquels on remarque : 1° *I Due Castellani burlati*, en 1785, à Bologne; 2° *La Sposa invisibile*, en 1786, à Rome; 3° *La Necessità non ha legge*, en 1786, à Dresde; 4° *La Contessa di nova luna*, en 1786, à Bologne; 5° *I Puntigli di gelosia*, en 1786, à Florence; 6° *Chi la fa l'aspetta*, 1787, à Bologne; 7° *La Nobiltà villana*, 1787; 8° *Gli Amanti trappolieri*, 1787, à Naples; 9° *Il caffè di Barcellona*, 1788, pour Barcelonne; 10° *Il don Giovanni ossia il Convitato di pietra*, 1788, à Fano; 11° *L'incontro per accidente*, 1788, à Naples; 12° *La Tempesta, ossia Da un disordine ne nasce un ordine*, 1788, à Rome; 13° *Il Colombo*, 1789; 14° *La Mogli capricciosa*, Milan, 1797.

**FABRIZZI** ou **FABRIZIO** (PAUL), de Nola, né vers 1812, fut élève du Conservatoire de Naples (collège musical de Saint-Sébastien), et en particulier de Zingarelli pour la composition. En 1831, il fit jouer son premier opéra au théâtre Nuovo, sous le titre de *Il Giorno degli equivoci*. Deux ans après, il donna, au petit théâtre de la Fenice, l'opéra-bouffe la *Vedova d'un vivo*, dont la musique élégante et légère fut remarquée. Ses autres ouvrages joués à Naples sont : *la Caravana del Cairo*, en 1835; *Il Conte di Saverna*, en 1837, plusieurs morceaux de cet opéra ont été publiés chez Ricordi, à Milan, avec accompagnement de piano; on y remarque un bon duo (*Quale ardir*) pour soprano et basse; *Il Portatore d'acqua*, en 1841. M. Fabrizzi a fait aussi représenter à Spolète, en 1844, *Lara o il Cavaliere verde*.

**FABRONI** (ANGE), célèbre biographe, naquit le 7 septembre 1732, à Marradi, dans la partie de la Romagne qui appartenait à la Toscane. Au nombre de ses ouvrages est une collection d'éloges intitulée : *Vitæ Italarum doctrina excellentium qui sæculis XVII et XVIII floruerunt*, Pise 1778-1805, 20 vol. in-8°. Dans le neuvième volume de cette édition (p. 272 à 378), se trouve la vie de *Benedetto Marcello*. Cette vie a été traduite en

italien et publiée sous le titre de *Vita di Benedetto Marcello, patrizio, con l'aggiunta delle risposte alle censure del sig. Saverio Mattei, con l'indice delle opere stampate e manoscritte, e alquanto testimonianze intorno all'insigne suo merito nella facoltà musicale*. Venise, 1788, in-8°. On a placé la traduction en tête de l'édition des psaumes de ce célèbre compositeur, publiée à Venise, en 1803, sous le titre de *Estro poetico-armonico, parafrasi sopra i 50 primi salmi, poesia di Girolamo Ascanio Giustiniani, musica di B. Marcello*, etc. Quoique cette biographie porte le nom de Fontana, elle n'est que la traduction de celle de Fabroni; ce dernier est mort le 22 septembre 1803.

**FABRY** (MICHEL), chanteur de la chapelle particulière de Catherine de Médicis, né en Provence vers l'an 1540, fut compositeur et obtint au concours du *Puy de musique*, à Évreux, en 1577, le premier prix de l'orgue d'argent pour le motet *Aspice, Domine*, et au même concours, en 1581, le prix de la lyre d'argent pour la chanson française à plusieurs voix : *O beau Laurier*.

**FACCHO** (le P. AUGUSTIN), moine de l'ordre des Mineurs conventuels, et organiste de l'église *delle Grazie*, à Bologne, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, est auteur de *Motetti a due e tre voci*. Bologne, J. Monti, 1674, in-4°.

**FACCINI** (JEAN-BAPTISTE), compositeur italien qui vivait vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer un ouvrage intitulé : *Salmi concertati a 3 e 4 voci, cum basso continuo*, Venise, Bart. Magni, 1634, in-4°.

**FACCINI** (JEAN-BAPTISTE). *Voyez* FACCINI.

**FACCO** (JACQUES), compositeur de musique instrumentale, vivait en 1720. Il a publié à Amsterdam *Douze concertos pour trois violons, alto, violoncelle et basse*. On n'a aucun renseignement sur la vie de ce musicien.

**FACIO** (ANSELME), ou plutôt **FASIO**, en latin *Fatius*, moine augustin, né à Enna, en Sicile, était compositeur, et vécut dans la seconde moitié du seizième siècle et au commencement du dix-septième. On connaît de lui : 1° *Motetti a cinque voci*. Messine, 1589, in-4°; 2° *Madrigali a cinque voci*, ibid., 1589, in-4°.

**FACIUS** (J.-H.), violoncelliste fixé à Vienne, vers 1810, s'est fait connaître par la publication des ouvrages dont les titres suivent : 1° *Trois duos pour deux violoncelles*, œuvre 1<sup>re</sup>, Vienne, Artaria, et Paris, Pleyel; 2° *Trois sonates pour violoncelle*, avec accom-

pagnement de basse, op. 2, livres I et II, Vienne, Cappi; 3<sup>e</sup> Concerto pour violoncelle et orchestre (en ré mineur), op. 3 *ibid.*

**FADINI** (ANNA), compositeur de musique instrumentale, vivait en 1710. Il est connu par l'ouvrage suivant : *XII Sonate a due violini, violoncello ad organo*, Amsterdam.

**FAGNANI** (FRANÇOIS-MARIE), né à Milan, vers le milieu du dix-septième siècle, fut célèbre, comme chanteur, en Italie, depuis 1660 jusqu'en 1680.

**FAGO** (NICOLAS), compositeur, surnommé **IL TARENTINO**, parce qu'il était né à Tarente, entra, en 1691, au Conservatoire de la *Pieta de' Turchini*, où il fit ses études musicales sous la direction de Provenzale. Ses progrès furent rapides, car son instruction dans l'art d'écrire était complète en 1697. Déjà il s'appropriait à sortir de l'école dont il avait suivi les cours, lorsque son maître (Provenzale) le pria de rester au Conservatoire pour lui venir en aide; car il était fort âgé. Fago y consentit et partagea, avec son condisciple Orsini, les fonctions de second maître; mais Orsini s'étant retiré peu de temps après, Fago succéda à Provenzale en qualité de premier maître. Ce musicien distingué s'est fait connaître par la composition de plusieurs opéras, parmi lesquels on remarque surtout *l'Eustachio*. Sa musique d'église est d'un bon style. La bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris possède de cet auteur, les manuscrits autographes d'une messe à cinq voix obligées et cinq voix *ripieni*, deux violons et orgue, le motet *Credidi* à neuf voix obligées, deux violons, alto et basse, et un *Benedictus* à huit avec orchestre, et, en outre, une messe à cinq *con ripieni e stromenti*, une messe de morts *idem*, un *Credo idem*, deux autres *Credo* à cinq voix, deux violons, alto et basse, un *Credo* à quatre, deux *Magnificat* à cinq voix réelles, cinq voix de *ripieno* et orchestre, et enfin des litanies à cinq voix avec accompagnement de deux violons, deux cors et orgue. On trouve aussi sous le nom de Fago, dans quelques bibliothèques d'Italie, un *Magnificat* à dix voix, un *Stabat Mater* à quatre voix, un *Te Deum* à dix voix, deux violons et basse, le psaume *Lactatus sum* à quatre voix, des *Répons* pour la semaine sainte, deux *Dixit* à cinq voix, *Tu es sacerdos* à quatre avec instruments, *Te cum principium* *idem*, le psaume *Confitebor* pour soprano solo, deux violons, viole et basse, autre *Confitebor* pour soprano et chœur, autre *idem* pour contralto et chœur, *Beatus vir* à quatre voix, et des cantates à voix seule avec accompagnement de clavier. Le style de Fago

est élégant et pur, mais ses idées manquent d'originalité.

**FAGO** (LAURENT), compositeur italien du dix-septième siècle, a écrit beaucoup de musique d'église qui est restée en manuscrit. Le catalogue de la collection de l'abbé Santini indique un *Kyrie cum gloria* à quatre voix et orchestre, et un *Credo* à cinq voix, de ce compositeur. Les circonstances de sa vie sont ignorées.

**FAHRBACH** (JOSEPH), flûtiste et compositeur pour son instrument, est né à Vienne, le 25 août 1804. Dans sa jeunesse, il apprit seul à jouer de plusieurs instruments, à l'aide desquels il secourait sa pauvre famille; mais il parvint sur la flûte à une remarquable habileté et se fit applaudir dans plusieurs concerts. Il fut attaché pendant plusieurs années au théâtre de la cour impériale comme première flûte. Au nombre des ouvrages qu'il a publiés, on remarque : Trente préludes pour la flûte dans tous les tons, op. 6, Vienne, Diabelli; Exercices pour le même instrument, op. 9, *ibid.*; Modulations pour le même instrument, op. 11, *ibid.*; Trente leçons pour les commençants, op. 15, *ibid.*; des Fantaisies sur des motifs d'opéra, *ibid.*

**FAHRBACH** (PHILIPPE), fils du précédent, né à Vienne, s'est fait connaître comme compositeur de danses, au nombre de plus de cent œuvres, qui ont eu du succès et qui ont été publiées, à Vienne, chez Haslinger. Cet artiste, sur qui je n'ai pu obtenir de renseignements, a fait représenter, à Vienne, en 1845, un opéra intitulé : *Das Schwert der Könige*.

**FAIDIT**. Voyez FAVIDIT.

**FAIGNIENT** (NOÉ), compositeur belge, vécut à Anvers vers 1570. Imitateur du style de Roland de Lassus, il a presque égalé ce maître pour la douceur de son harmonie. On connaît de lui les ouvrages suivants : 1<sup>o</sup> Aïrs, motets et madrigales à trois parties, Paris, 1567; 2<sup>o</sup> *Motetti e Madrigali* à 4, 5 e 6 voci, Anvers, 1560; 3<sup>o</sup> *Madrigali* à 5-8 voci, *ibid.*, 1595; 4<sup>o</sup> Chansons, madrigales et motets à quatre, cinq et six parties, Anvers, chez la veuve de Jean Laet, 1568, in-4<sup>o</sup>. Il y a des morceaux de Faignient dans la collection intitulée : *Musica divina di XIX autori illustri* à 4, 5, 6 et 8 voci, Anvers, P. Phalèse, 1595, in-4<sup>o</sup> obl., dans le recueil publié par André Pevernage, sous le titre de : *Harmonia celeste di diversi eccellentissimi musici* à 4, 5, 6, 7, 8 voci, Anvers, P. Phalèse, 1595, in-4<sup>o</sup> obl., et dans la *Melodia Olimpica*, collection de madrigaux recueillis par Pierre Phillips, compositeur an-

glais et organiste de l'archiduc Albert, gouverneur des Pays-Bas, Anvers, P. Phalèse, 1594, in-4° obl.

**FAIRFAX** (ROSSBY) ou **FAYRFAX**, organiste ou chantre de l'église de l'abbaye de Saint-Alban, naquit dans la seconde moitié du quinzième siècle à Bayford, dans le comté de Hertford, en Angleterre. Il obtint le grade de docteur en musique à l'université de Cambridge et fut confirmé dans cette dignité à l'université d'Oxford en 1511. Il mourut à Saint-Alban et fut enterré dans l'église de ce lieu. Fairfax a écrit des chansons anglaises à deux et trois parties, qui se trouvent dans quelques manuscrits du Muséum britannique (n° 62, 174, 203, 223 et 226 du catalogue de la musique manuscrite), notamment dans une collection de chants à plusieurs voix des musiciens anglais qui vivaient au commencement du seizième siècle et qui a été formée par Fairfax lui-même. Après avoir été sa propriété, le manuscrit a passé en diverses mains : il appartenait à un certain M. Thoresby, à l'époque où Hawkins et Burney écrivaient leurs Histoires de la musique. Après lui, le manuscrit a été acquis par la bibliothèque du Muséum britannique. Burney en a tiré une chanson à deux voix, de Fairfax, et Hawkins un motet à trois. Burney présume (*a Ges. History of Music*, t. II, p. 347), d'après les paroles de cette chanson, qu'elle a été adressée à Henri VII, en 1485, après la bataille de Bosworth. Si l'on juge du talent de ce musicien d'après ces échantillons, il était très-inférieur aux musiciens belges et français de la même époque : rien de plus lourd et de plus gauche que le style harmonique de ces morceaux.

**FALAISE** (l'abbé), organiste à Coutances (Manche), est auteur d'un livre intitulé : *Méthode de plain-chant romain comparé avec le plain-chant moderne, suivie des principes de la musique*, Coutances, Salettes, 1857, petit in-4° de vi et 106 pages.

**FALANDRY** (ALAIN-GERMAIN), compositeur de musique d'église et de chambre, né le 28 avril 1796, à Lavalette (départ. de l'Aude), fut admis, le 6 février 1824, au Conservatoire de musique de Paris, comme élève de l'auteur de cette notice pour la composition, et remplit pendant quelque temps les fonctions de répétiteur du cours de son maître. Sorti du Conservatoire en 1827, il alla occuper une place de maître de chapelle dans une ville de la France méridionale. Il a cessé de vivre en 1853. Falandry a publié de sa composition : 1° Messe à trois voix avec deux violons, alto et basse ; 2° *Domine non secundum*, motet à trois voix et

orgue ; 3° *O sacrum convivium*, à trois voix et orgue ; 4° *Ave verum*, à deux voix égales et orgue ; 5° *Eccles panis Angelorum*, à trois voix et orgue ; 6° *Memorare*, motet à quatre voix et orgue ; 7° *Attende Domine*, à trois voix et orgue ; 8° Hymne à saint Vincent de Paule, à deux voix ; 9° *L'Angelus*, chant religieux en l'honneur de la Sainte-Vierge, à voix seule avec piano ; 10° *Maria, ton nom seul est un chant*, à voix seule et piano ; 11° Des pièces d'orgue ; 12° Beaucoup de romances. Tous ces ouvrages ont été édités à Paris, chez Canaux.

**FALB** (F.-RUD.), moine de l'ordre de Cîteaux à Furstfeldbruck, cercle de l'Isère, est auteur d'un ouvrage intitulé : *Sutor non ultra crepidam, seu Symphonias sex*, pour deux violons et basse, Augsbourg, 1747, in-fol.

**FALCK** (GROENEN), surnommé **L'AINÉ**, fut premier chantre et organiste de l'église Saint-Jacques, à Rotenbourg, sur la Tauber. Il a publié un ouvrage intitulé : *Idea boni cantoris, das ist Gotreu und gründliche Anleitung, wie ein Musikscholar, sowohl im Singen, als auch auf andern Instrumentis musikalibus in kurzer Zeit so weit gebracht werden kann, etc.* (Idée du bon musicien, contenant une instruction sûre et fidèle, où l'écoulier en musique acquerra en peu de temps l'usage du chant et des instruments), Nuremberg, 1688, in-4° obl. La préface a été écrite par le surintendant Sébastien Kirchmayr ; il y est dit que l'auteur avait aussi le dessein de publier un livre intitulé : *Idea boni organædi*, ou l'art d'accompagner la basse continue, et l'*Idea boni melotheta*, ou la science du compositeur : il ne paraît pas que ces ouvrages aient été imprimés.

**FALCKENHAGEN** (ADAM), joueur de luth, et secrétaire de la chambre du margrave de Brandebourg-Culmbach, naquit le 17 avril 1697 à Gross-Dalitzig, village situé entre Leipsick et Pignau. Son père, qui était maître d'école, lui enseigna les premiers principes de la musique. Lorsqu'il eut atteint sa dixième année, il fut envoyé chez un prêtre à Knauthayn, près de Leipsick. Il y employa huit années à l'étude des lettres et de la musique, notamment à celle du clavecin et du luth. De là il alla à Mersebourg, à Leipsick, à Weissenfels, à Dresde, à Jena, et enfin, au mois de mai 1729, il entra au service du margrave de Brandebourg. Falckenhagen est mort en 1761. Il a publié à Nuremberg, en 1758, *Deux cantiques édifiants, avec variations pour le luth*. Cet ouvrage fut suivi de quatre autres, contenant deux solos, et autant de concertos pour le même instru-



ment. Enfin on a de lui : *VI Sonatine da camera a luto solo*, op. 5. Nuremberg, in-fol.

**FALCO** (FRANÇOIS), violoniste italien, né vers le milieu du siècle dernier, vint en France en 1773, et fut attaché à la chapelle du Roi. Il a fait graver à Paris : 1° *Solfeggi di Scuola italiana con i principi della musica vocale*, Paris, sans date, in-fol. ; 2° *6 Soli da violino*, op. 2. Ces ouvrages ont été réimprimés à Londres en 1776. Le frère de cet artiste, *Charles Falco*, professeur de clavecin à Londres, a publié dans cette ville, en 1763, *Six sonates for the harpsichord*. La bibliothèque du Conservatoire de Paris possède un *Oratorio di Santo Antonio* d'un autre musicien nommé *Michele Falco*; le style de cet ouvrage indique une composition d'un contemporain d'Alexandre Scarlatti.

**FALCON** (MARIE-CORRÉLIE), cantatrice dramatique, née à Paris, le 28 janvier 1812, fut admise, comme élève, au Conservatoire de cette ville, le 6 février 1827. Elle y reçut d'abord des leçons de Henri pour la vocalisation, puis devint élève de Pellegrini et de Bordaqui pour le chant. Le premier prix de vocalisation lui fut décerné en 1830, et elle obtint le premier prix de chant au concours de l'année suivante. Après avoir reçu des leçons d'Adolphe Nourrit, pour le chant dramatique, elle eut aussi le premier prix de déclamation lyrique, d'une manière brillante, en 1831. Le 20 juillet 1832, elle débuta à l'Opéra par le rôle d'*Alice*, dans *Robert le Diable*, et y produisit une vive impression sur le public. Douée richement par la nature, belle, possédant une voix magnifique, une grande intelligence et un profond sentiment dramatique, elle marqua chaque année par des progrès et par le développement de son talent. En 1833, *Gustave III*, d'Auber, la *Jufve*, dans l'année suivante, le rôle de *Valentine* dans *les Huguenots*, en 1836, *Stradella*, en 1837, furent autant de créations de ce beau talent; dans *les Huguenots*, particulièrement, M<sup>lle</sup> Falcon s'élevait jusqu'au plus haut degré de l'art par son chant et par son jeu. Un dérangement grave de sa santé interrompit cette série de succès qui ne fut en quelque sorte qu'une apparition à l'Opéra, et borna la carrière dramatique de la jeune cantatrice à une durée de cinq ans. Dès les derniers mois de 1837, son organe vocal subit une altération si intense, que M<sup>lle</sup> Falcon fut obligée d'interrompre son service à l'Opéra, et d'aller en Italie essayer l'influence d'un climat plus doux; mais l'espoir qu'elle conserva, pendant quelque temps, de retrouver la beauté de sa voix, ne se réalisa pas.

Après une absence de plus de dix-huit mois, elle essaya de se faire entendre de nouveau dans une représentation à son bénéfice, donnée au mois de mars 1840; mais il fut constaté dans cette circonstance que l'organe était perdu sans ressource, et M<sup>lle</sup> Falcon dut se résigner à prendre sa retraite définitive. Aucun autre talent de la même portée ne lui a succédé depuis lors à l'Opéra de Paris.

**FALCONE** (ACHILLE), maître de chapelle à Calatagirone, avec quatre cents écus d'appointements annuels, et membre de l'Académie de Cosenza, dans le royaume de Naples, eut une vive discussion musicale avec Sébastien Raval (voyez ce nom), maître de chapelle du duc de Maqueda, vice-roi de Sicile, et compositeur espagnol rempli d'orgueil, qui avait affiché la prétention d'être le plus habile musicien de son temps. D'un commun accord, les champions s'en étaient rapportés au jugement du P. Niccolò, dominicain toscan, et savant musicien, qui prononça en faveur de Falcone. Indigné de cette sentence, Raval fit publier dans toutes les rues de Palerme un cartel où il défiait Falcone de composer à l'improviste sur un sujet donné en présence du vice-roi. Falcone accepta le défi, et devant ses parrains et ceux de Raval, il écrivit le morceau qui lui était demandé; mais quoiqu'il y eût fait preuve de beaucoup d'habileté, le crédit de Raval et les préventions du vice-roi firent rendre un jugement défavorable à sa composition, et ce jugement fut déclaré sans appel dans tout le royaume de Sicile. Profondément affligé de cette injustice, Falcone se résolut à porter la cause à Rome, prenant pour juges Jean-Marie Nanini et Soriano, et il envoya son défi à Raval par Antoine Verse, compositeur sicilien, élève de Pierre Vinci; mais à peine les lettres d'appel furent-elles parvenues à Rome, que Falcone mourut à Cosenza, le 9 novembre 1600, à la fleur de la jeunesse. L'abbé Baini, qui rapporte cette histoire d'après les notices manuscrites de Pitoni sur les contrapuntistes italiens, accorde des éloges au talent de Falcone. Après la mort prématurée de ce compositeur, son père (Antoine Falcone) publia un livre de ses madrigaux à cinq voix sous ce titre : *Con alcune opere fatte all' improvviso, a competenza con Sebast. Ravallo, capellano di Malta, e maestro della cappella reale di Palermo, con una narrazione come veramente il fatto seguisse, Madrigali a cinque voci, da Achille Falcone, etc., in Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1605, in-4°*. On trouve dans la préface de ce recueil les détails de la dispute de

Falcone et de Raval : ces détails sont aussi dans le *Libro de Mottetti a 3, 4, 5, 6, 8 voci di Sebastiano Raval, maestro della regia cappella di Palermo*. Palermo, Franceschi, 1601.

**FALCONI** (GIACOMO), graveur et fondeur de caractères à Venise, vers le milieu du dix-huitième siècle, a gravé et fondu un caractère pour l'impression de la musique par les procédés typographiques qui a servi à l'impression de l'*Arte pratica di contrapunto* du P. Paolucci (voyez ce nom). Falconi en a publié la description avec des spécimens, sous ce titre : *Manifesto d'una nuova impresa di stampare la Musica in caratteri gettati nel modo stesso come si scrive*. Venise, 1767, in-4°.

**FALCONIERI** ( . . . ), compositeur napolitain qui vivait au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer deux livres de *Villanelle* à une, deux et trois voix, Naples, 1616, in-4°.

**FALCONIUS** (PLACIDE), ou plutôt **FALCONIO**, moine bénédictin, né à Asola, entra au couvent de son ordre à Brescia, en 1549, et mourut dans les premières années du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° *Missa introitus per totum annum*, Venise, 1575, in-folio ; 2° *Passio, S. Voces hebdomadz sanctæ*, ibid., 1580, in-4° ; 3° *Responsoria hebdomadz sanctæ tam pleni quam æquali voc. prout cuique visum fuerit à vocibus decantanda*, Brescia, V. Sabio, 1580, in-4° ; 4° *Turbarum vocis cum palm., Benedictus et Miserere*, ibid., 1580, in-4° ; 5° *Magnificat octo tonorum*, ibid., 1588, in-4°.

**FALKNER** (RODOLPHE), professeur de musique, né en Allemagne, se fixa à Londres vers le milieu du siècle dernier. Il y fit imprimer, en 1762, un traité élémentaire sur l'art de toucher le clavecin, sur l'accompagnement de la basse continue, etc., sous ce titre : *Instructions for playing the Harpsichord, Thorough Bass, fully explained, and exact rules for tuning the Harpsichord*, in-4°. Il en a été fait une deuxième édition qui a pour titre : *Instruction for playing the Harpsichord, wherein is fully explained the Mystery of Thorough Bass; with many other Material Thing very rarely given to Scholars, by the Teachers of Music*. Londres, 1774, in-folio.

**FALLANI** (DOMINIQUE), compositeur napolitain, fut maître de chapelle à Pouzzoles (Pozzuoli), dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a écrit des messes, vêpres et psaumes à trois et à quatre voix avec deux vio-

lons, viole et basse, et mérite particulièrement d'être mentionné pour un ouvrage plein d'expression intitulé : *Orazione di Geremia a canto solo con stromenti* (deux violons, viole et orgue). Cette production, dont le style tient de Pergolèse et de Leo, est très-distinguée et n'est pas assez connue.

**FALLER** (CHARLOTTE), dont le nom de famille était *Thiele*, naquit à Habertsbourg, en Saxe, le 14 octobre 1758. Elle se distingua comme cantatrice, et parut avec succès sur la scène à Sondershausen. Les rôles qui lui firent le plus d'honneur furent ceux de *Louise*, dans le *Déserteur*, et de *Franciska*, dans l'opéra intitulé : *Missa de Barnheim*, etc. En 1782, elle se rendit à Anspach, où elle se maria : depuis lors, elle a quitté le théâtre.

**FALLOUARD** (PIERRE - JEAN - MICHEL), organiste de l'église de Sainte-Catherine et de la chapelle de l'hospice civil, à Honfleur, est né dans cette ville, le 11 juillet 1805. Dès l'âge de dix ans il commença l'étude de la musique ; en 1821, il devint élève de Delaporte, organiste de Sainte-Catherine, qui lui enseigna le mécanisme de l'orgue et l'harmonie. Après la mort de ce professeur, M. Fallouard lui succéda en 1825. Il reçut aussi des leçons de Godefroi père, organiste de la cathédrale de Rouen, et compléta son instruction musicale par l'étude des œuvres de Haydn, de Mozart et de Beethoven. Comme professeur, il a formé beaucoup d'élèves, au nombre desquels se trouve M. l'abbé Capard, maître de chapelle de la cathédrale de Bayeux. M. Fallouard a publié de sa composition : 1° Six suites de marches, pas-redoublés et valse pour musique militaire ; 2° Six grandes valse brillantes pour le piano ; 3° Deux quadrilles à 4 mains, sur des thèmes originaux ; 4° Variations pour clarinette (en si) avec accompagnement de quatuor ou de piano, Paris, Marescot ; 5° Trois duos concertants pour deux clarinettes, Paris, Aulagnier ; 6° Pièces pour l'orgue ou harmonium, Paris, Lebeau aîné ; 7° Romances avec accompagnement de piano, dont les *Hirondelles*, Paris, Petit ; 8° Beaucoup d'arrangements pour divers instruments, Paris, Aulagnier. Le même artiste a en manuscrit des compositions pour l'orgue, le piano et le chant. M. Fallouard s'est aussi fait connaître dans la littérature de la musique, par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Notices, biographies et variétés musicales*, Honfleur, 1855, 1 vol. in-18, format anglais ; 2° *Les Musiciens Normands ; esquisse biographique comprenant les noms des musiciens les plus célèbres, nés en Normandie, du onzième au dix-neuvième*

*siècle*, Honfleur, 1859, in-18, format anglais. Il est un des rédacteurs de l'*Écho Honfleurais*, auquel il a fourni des articles de critique sur la musique, le théâtre, etc.

**FANART (L.-S.)**, né à Reims, vers 1810, a été d'abord organiste de la cathédrale de cette ville, puis a été nommé maître de chapelle de la même église et directeur du conservatoire de Reims. Il a été membre de l'ancienne commission des arts et monuments religieux au ministère de l'instruction publique, et secrétaire du congrès scientifique de France. M. Fanart est membre de l'académie impériale de Reims et du comité d'archéologie de la même ville. On a de cet artiste-littérateur : 1° *Discours sur la nécessité d'étudier la musique dans son Histoire*. Reims, imprimerie de Machet, 1844, in-8° de 20 pages. Cet opuscule a eu deux éditions : celle-ci est la deuxième; 2° *École pratique du doigtier de l'orgue et de l'harmonium, ou recueil de morceaux propres au service divin et soigneusement doigtés, sans emploi de la pédale, avec l'indication exacte des mouvements et des mélanges de jeux à employer*. Ouvrage divisé en deux parties, op. 3, Paris, Regnier-Canaux, Reims, chez l'auteur; 3° *Livre choral d'une exécution facile et adapté aux moyens les plus restreints comme aux chœurs les mieux organisés, contenant les parties les plus usuelles de l'office divin mises en faux-bourdon ou contrepoint simple de note contre note, etc.*, *ibid.*

**FANNA (Antonio)**, compositeur et pianiste, né à Venise en 1793, fit de bonnes études musicales dans sa jeunesse, et se livra à l'enseignement dans sa ville natale, où il jouissait de la réputation d'un professeur distingué. Il est mort à Venise, le 15 mars 1845, à l'âge de quarante et un ans et quelques mois. On a de cet artiste un grand nombre de morceaux pour le piano, variations sur des thèmes d'opéras, fantaisies, rondos, etc., op. 8, 9, 10, 11, 13, 16, 17, 18, 19, 21, 25, 24, 31, 36, 38, 43, etc., Milan, Ricordi; une grande sonate à quatre mains, op. 14, *ibid.*; des caprices, divertissements et variations à quatre mains, *ib.*; un grand duo pour deux pianos sur une mélodie italienne, op. 33, *ibid.*; deux trios pour deux harpes et un piano sur un air tyrolien, op. 25, *ibid.*; beaucoup de romances et de canzonette, *ibid.* Pasquale Negri a publié sur cet artiste : *Cenni Biografici sopra Antonio Fanna, nato in Venezia*, Venise, 1845, in-8°.

**FANTE (Antonio)**, maître de la chapelle de Sainte-Marie-Majeure, à Rome, fut appelé à

remplir ces fonctions le 2 janvier 1817, et mourut dans ce poste, au mois de mars 1822. Kandler dit, dans sa Notice sur l'état de la musique à Rome (voyez la *Revue Musicale* t. III, p. 77), que Del Fante avait de profondes connaissances en musique, mais qu'il était malheureusement trop homme du monde. Le désir d'obtenir la faveur publique lui fit introduire dans sa musique d'église des choses d'un goût peu sévère, surtout vers la fin de sa vie. Il disait souvent qu'au dix-neuvième siècle il faut unir au style rigoureux de l'ancienne école l'élégance de la musique moderne; alliance fort difficile, et dont les résultats ne seraient vraisemblablement pas ceux que Del Fante se promettait. Il a laissé en manuscrit une très-grande quantité de musique d'église et de chambre.

**FANTINI (Jérôme)**, né à Spolète, dans les dernières années du seizième siècle, ou dans les premières années du dix-septième, fut trompette-major au service du grand-duc de Toscane Ferdinand II, qui gouverna ses États depuis 1621 jusqu'en 1670. Il est vraisemblable que Fantini visita l'Allemagne et s'arrêta quelque temps à Francfort, où un ouvrage de sa composition fut imprimé en 1638. Le P. Mersenne, d'après une lettre du médecin Bourdelot, écrite de Rome (antérieurement à l'année 1636), dit que Fantini était le premier trompette de guerre de toute l'Italie, et que son habileté était si grande, que ce médecin l'entendit un jour donner en sons purs sur son instrument toutes les notes chromatiques que le célèbre organiste Frescobaldi exécutait sur un orgue appartenant au cardinal Borghèse, tandis que les trompettes attachés au duc de Créquy, ambassadeur de Louis XIII à Rome, voulant l'imiter, ne faisaient entendre que des sons rauques et confus (*Harmonicorum*, Lib. 2. *De instrumentis*, p. 109). Fantini a publié sur son instrument un ouvrage de haut intérêt historique, qui a pour titre : *Modo per imparare a sonare di tromba di guerra musicalmente in organo con tromba sordina, col cimbalo, e ogn' altro istrumento. Aggiuntovi molte sonate come balleti, Brandi, Capricci, Sarabanda, Correnti, passagi, et sonate con la tromba et organo insieme*, Francfort, 1638, in-fol. de 86 p. On trouve dans cet ouvrage, orné du portrait de l'auteur, cent pièces qui portent pour titres les noms de cent familles illustres de l'Italie et de l'Allemagne.

**FANTON (Nicolas)**, maître de musique de la Sainte-Chapelle, mort en 1757, fut d'abord maître de musique à la cathédrale de Blois. I.

a écrit beaucoup de motets, qui n'ont point été imprimés, mais qu'on a exécutés avec succès au concert spirituel, depuis 1754. Ses meilleures compositions sont le *Cantate Domino canticum; Deus venerunt; Dominus regnavit; Exultate justi; et Jubilate Deo omnis terra*. Le chant de ces ouvrages est dans le style de Lalande, mais l'instrumentation est d'un meilleur goût.

**FANTOZZI** (Anez), né en Italie vers 1700, fut un bon chanteur (*tenore*) du siècle dernier. Il chanta d'abord à Venise en 1785. En 1789, il était à Gênes; l'année suivante, à Brescia, et, en 1791, à Milan. Il passa à Berlin en 1792 pour y être attaché au grand théâtre de l'Opéra, et s'y fit entendre dans l'*Enea* de Righini. Le rôle d'*Admète*, dans l'*Alceste* de Gluck, lui fit beaucoup d'honneur, en 1795 et 1796. Enfin il se distingua dans le rôle d'*Asur*, de la *Semiramis* de Himmel.

**FANTOZZI** (MARIE), née *Marchetti*, femme du précédent, vit le jour en Italie, dans l'année 1767. Vers 1788, elle brillait sur les théâtres de Milan, de Brescia et de Padoue. En 1792, elle accompagna son mari à Berlin et chanta avec succès dans l'*Enea* de Righini, dans l'*Alceste* de Gluck, dans la *Semiramis* de Himmel, et dans l'*Atalante* de Righini. Elle était encore dans cette ville en 1802, et remplissait les rôles de *prima donna*. Sa voix était pure, d'un beau volume de son et fort étendue.

**FANTUZZI** (LE COMTE JEAN), d'une noble et illustre famille de Bologne, naquit en cette ville vers 1740, et consacra sa vie entière à des recherches sur l'histoire littéraire et artistique de sa patrie. Le résultat de ses travaux a été consigné dans le livre qu'il a publié sous ce titre : *Notizie degli Scrittori Bolognesi*, Bologne, 1781-1794, 9 vol. petit in-fol. Cet ouvrage contient d'utiles renseignements pour l'histoire de la musique : on y trouve des notices biographiques et littéraires sur Jean-Marie Artusi (t. I, p. 297), sur Adrien Banchieri (t. I, pp. 338-341), sur Hercule Bottrigari (t. II, pp. 520-530), sur le P. Martini (t. V, pp. 342-355), sur Laurent Penna (t. VI, p. 345), sur Jean Spataro (t. VIII, p. 29 et 30), et sur beaucoup d'autres artistes distingués de Bologne. Le neuvième volume, qui renferme des additions et des corrections, contient (pp. 2-8) un article historique sur l'Académie philharmonique de Bologne.

**FANZAGO** (l'abbé FRANÇOIS), recteur du collège de Padoue, né en cette ville vers 1730, y a fait imprimer, en 1770, un éloge de Tar-

tini, intitulé : *Orazione dello Lodi di Giuseppe Tartini, recitata nella Chiesa de RR. PP. Serviti in Padova, il 31 di marzo l'anno 1770; in Padova, 1770, nella stampata Consatti, pet. in-4° de 48 pages*. On a aussi de lui : *Orazione ne' funerali del R. P. Francesco Antonio Valotti, recitata nella chiesa del Santo in Padova, 1780, in-4°*. Enfin l'abbé Fanzago a publié les éloges réunis de Tartini et de Valotti, dans une brochure qui a pour titre : *Elogi di Giuseppe Tartini primo violinista nella cappella del Santo di Padova, e del P. Francesco Valotti, maestro della modestina. In Padova, 1795, in-8°*.

**FARABI** (ABOU-NASSER-MOHAMED-BEN-MOHAMED AL), célèbre philosophe arabe, naquit à Fârah, aujourd'hui Othrah, ville de la Transoxiane. Le désir de s'instruire le porta à s'éloigner de sa patrie pour aller à Bagdad étudier la philosophie, sous un docteur nommé *Abou Bekker Matley*, qui expliquait Aristote. Il alla ensuite à Harran, où il apprit la logique d'un médecin chrétien nommé *Jean*; de là, il alla à Damas, puis en Égypte; enfin il revint à Damas, où les bienfaits de Séif-ed-Daulah le fixèrent. Il mourut dans cette ville l'an 350 de l'hégire (950 de Jésus-Christ). Au nombre des ouvrages d'Al-Farabi, on en trouve deux qui sont relatifs à la musique : l'un est un traité célèbre dans tout l'Orient, dont le manuscrit existe à la bibliothèque de l'Escurial, cod. 911, et que Casiri (*Bibl. Arabico-Hisp. Escorial.*, t. I, p. 347) indique sous ce titre : *Musices Elementa, adjectis notis et instrumentorum figuris plus triginta*. L'auteur y explique les divers systèmes de musique imaginés jusqu'à son temps, en discute les avantages ou les défauts, et donne des règles pour la forme et la construction des instruments. L'ouvrage est divisé en deux livres : le premier livre est subdivisé en deux parties, dont la première renferme une préface (prologue) où les préliminaires de la musique sont expliqués, et la seconde les principes mêmes de la musique. La seconde partie contient trois divisions, dont la première traite des modes, la seconde de quelques instruments des Arabes, et la troisième de la composition des genres, en huit chapitres. Dans le deuxième livre, le Farabi résume les opinions des auteurs les plus célèbres sur les diverses parties de la musique, les explique et corrige leurs erreurs. Malheureusement les feuillets dont se compose le manuscrit ont été mêlés et reliés dans un grand désordre qui rend souvent l'ouvrage inintelligible. Le célèbre orientaliste don Joseph-Antoine Conde

on a fait une traduction en langue espagnole, qui est restée longtemps inédite. Le peu de connaissance qu'il avait de la matière du livre, jointe au désordre dont il vient d'être parlé, ont rendu cette traduction souvent obscure ou erronée. Dans ces derniers temps, elle est tombée entre les mains de M. Mariano-Soriano Fuertes (voyez Soriano), de Barcelone, qui en a publié le prologue, l'explication des intervalles et de la solmisation, ainsi que des extraits intéressants des autres parties de l'ouvrage, dans son livre intitulé : *Musica arabo-española*, Barcelone, 1853. L'autre ouvrage de Farabi est une espèce d'encyclopédie (*Al-had-el-eloum*), où il donne une définition précise et une notice de toutes les sciences, de tous les arts, et particulièrement de la musique. Cet ouvrage se trouve aussi à la bibliothèque de l'Escurial. Le catalogue des manuscrits orientaux de la bibliothèque de l'université de Leyde indique (sous le n° 1080, p. 454) un traité de musique de Farabi, sous ce titre de : *De proportionibus harmonica Musica*. J'ignore si cet ouvrage est le même que celui de la bibliothèque de l'Escurial dont Casiri a donné la notice; mais il est vraisemblable que ce n'en est qu'une partie.

**FARADAY** (MICHAEL), chimiste anglais qui, jeune encore, s'est rendu célèbre. Il est né vers 1790. Sa carrière scientifique commença dans le laboratoire de sir Humphrey Davy, dont il était le préparateur. Ses recherches sur la liquéfaction des gaz commencèrent sa réputation qu'il a étendue par beaucoup de mémoires presque tous remplis d'intérêt. Ce n'est point ici le lieu d'analyser les travaux scientifiques de M. Faraday; il n'est cité dans cette biographie que pour deux mémoires; le premier, *Sur les sons produits par la flamme dans les tubes*, a paru dans le deuxième volume du *Journal of Sciences*; il a été traduit dans les *Annales de Chimie* publiées par Arago; le second mémoire, sur le même sujet, a été inséré dans les *Transactions philosophiques* de la Société royale de Londres. M. Faraday est membre de cette société et correspondant de l'Académie royale des Sciences, de l'Institut.

**FARCIEU**. Par une ordonnance de l'hôtel de Charles VI, roi de France, d'été du mois de septembre 1418, on voit que parmi les ménestrels de ce roi il y avait deux frères dont l'un s'appelait *Farcieu l'aîné*, et l'autre, *Farcieu le jeune*. En 1422, la France, partagée entre Charles VI et le roi d'Angleterre, le parti de la reine, celui du dauphin (Charles VII), et ceux

des Armagnacs et des Bourguignons, cette pauvre France, dis-je, était plongée dans la misère, et le roi, retiré à Senlis, avait été obligé de diminuer de plus de moitié les dépenses de sa maison. C'est ainsi que le nombre des ménestrels ou ménétriers fut fixé à cinq par une ordonnance du 1<sup>er</sup> juillet 1422, au lieu de onze qu'il y avait auparavant. Parmi ces musiciens, on retrouve Farcieu l'aîné et Farcieu le jeune. Leurs avantages avaient été diminués; ils ne mangeaient plus à la cour, n'avaient qu'un cheval, cinq sous par jour, et en hiver un quart de moulle de buches. Le rôle des pauvres officiers et serviteurs du feu roi Charles VI, fait le 21 octobre 1422, fait voir qu'à cette époque Farcieu l'aîné était devenu roi des ménétriers, ce qui prouve qu'il jouait de la vielle ou viole, car ceux qui jouaient de cet instrument pouvaient seuls acquérir cette dignité; c'est à cause de cela qu'on leur a donné plus tard le nom de *roi des violons*.

Un extrait des comptes de François de Nerly, receveur et trésorier de la maison du dauphin de France, fait voir qu'en 1415 il y avait parmi les musiciens de ce prince un nommé *Simon Balin*, dit *Fassien*. Les noms sont écrits avec si peu d'exactitude dans les manuscrits de cette époque, qu'il serait possible que ce *Fassien* ne fût autre que *Farcieu*, qui serait ensuite passé dans la maison du roi, et dont le nom véritable serait *Simon Balin*.

Les comptes et ordonnances qui fournissent des renseignements sur ces musiciens se trouvent dans une collection de documents contenus en trois volumes manuscrits de la bibliothèque royale de Paris, cotés F. 540 du supplément.

**FARIA** (HENRIQUEZ DE), né à Lisbonne dans le dix-septième siècle, fut élève d'un musicien portugais fort habile, nommé *Duarte Lobo*. Ayant été nommé maître de chapelle à Erato, il composa pour l'exercice de ses fonctions plusieurs services complets qu'on conserve en manuscrit dans divers couvents du Portugal.

**FARINA** (CHARLES), violoniste, né à Mantoue dans le seizième siècle, passa en 1626 au service de l'électeur de Saxe, et publia à Dresde, en 1628, un recueil de sonates et de pavanés pour son instrument.

**FARINA** (le docteur JOSEPH NA), médecin sicilien et amateur de musique, a publié un éloge du compositeur Bellini qu'il avait prononcé dans l'Académie *Palermittana*, à Messine. Cet écrit a pour titre : *Elogio del cavaliere Vincenzo Bellini, letto all' Accademia paler-*

*mitana, etc., dal socio, etc. Messina, presso Fiumara, 1836, in-8° de 16 pages.*

**FARINELLI (CARLO BROSCHI).** Voyez BROSCHI.

**FARINELLI (JOSEPH)**, compositeur dramatique, maître de chapelle à Turin, né à Este, dans le Padouan, le 7 mai 1769, commença ses études musicales sous la direction d'un maître nommé *Lionelli*, puis les continua à Venise chez *Martinelli*. Admis à l'âge de seize ans au Conservatoire de la *Pietà de' Turchini*, à Naples, il y eut pour maître, *Barbiella*, qui lui enseigna le chant, reçut des leçons de *Fago* pour l'accompagnement, et de *Sala*, puis de *Tritto* pour la composition. Sorti jeune de cette école, il se livra à la carrière théâtrale, et, bien qu'il se bornât à imiter le style de *Cimarosa*, il obtint des succès dans presque toutes les villes d'Italie où il écrivit. Les opéras de sa composition qui ont réussi, sont : *I Riti d'Efeso*; *Il Trionfo d'Emilio*; *la Locandiera*; *l'Amor sincero*; *Bandiera d'ogni vento*; *Il finto Sordo*; *La Pamela maritata*; *Oro senza oro*; *la Giuletta*; *La finta Sposa*; *Teresa e Claudio*; *L'Amico dell'uomo*; *Un effetto naturale*; *Odoardo e Carlotta*; *Il Colpevole salvato della colpa*; *l'Annetta, ossia Virtù trionfa*; *l'Indolente*; *L'Incognita*; *La terza Lettera, ed Il terzo Martinello*; *Il Duello per complimente*; *Idomeneo*; *Attila*; *Il Cid delle Spagne*; *La Ginevra degli Almiri*; *Lauso e Lidia*; *Il Matrimonio per concorso*; *La Climene*; *La Caritea*, opéra seria en deux actes; *Il Dottorato di Pulcinella*, farce; *La Contadina di spirito*; *Il nuovo Savio della Grecia*; *Raggriti a sorpresa*, opéra bouffe; *L'Inganno non dura* (Naples, 1806); *Adriano in Siria* (Milan, 1815); *Scipio in Cartago* (Turin, 1815); *Zoraida* (Venise, 1816); *La Chitarra* (Milan, 1816); *Il Testamento a sei cento mille franchi* (Turin, 1816); *La Donna di Bessarabia* (Venise, 1819). En 1808, Farinelli a donné à Venise une cantate intitulée : *Il Nuovo Destino*. Il avait adopté Turin pour son séjour habituel vers 1810; il y resta jusqu'en 1817. Il vécut ensuite, pendant quelque temps, à Venise. Après 1819, il cessa d'écrire pour le théâtre, et vers le même temps il fut nommé maître de chapelle à Trieste, où il mourut, le 12 décembre 1850. Comme *Nicolini*, *Nazzolini* et la plupart des compositeurs qui ont succédé à *Paisiello*, à *Cimarosa* et à *Guglielmi*, Farinelli manque d'originalité; ses succès sont dus principalement à la bonne disposition des airs et des morceaux d'ensemble, et à cette canti-

lène naturelle qui, pendant longtemps, a été le goût dominant des Italiens. Presque toujours il est imitateur; mais il faut avouer que son imitation est quelquefois très-heureuse: Je citerai pour exemple le duo qu'on a placé dans *Il Matrimonio segreto*, et qui a passé pour être de *Cimarosa*. Farinelli a écrit aussi pour l'église: on trouve de lui, en manuscrits, la plupart originaux, dans la bibliothèque du Conservatoire de Naples, les ouvrages suivants de ce genre: 1<sup>o</sup> Messe en *ré*, à quatre voix; 2<sup>o</sup> *Idem*, à cinq voix; 3<sup>o</sup> Messe à deux et trois voix; 4<sup>o</sup> Messe pastorale, à quatre voix; 5<sup>o</sup> Messe *idem*, en *sol*, à deux voix; 6<sup>o</sup> *Dixit* en *ut*, à cinq voix; 7<sup>o</sup> *Idem* en *ré*, à quatre voix; 8<sup>o</sup> Autre *idem* en *ré*, à quatre voix; 9<sup>o</sup> *Te Deum* en *la*, à quatre voix; 10<sup>o</sup> Autre en *ré*, à deux voix; 11<sup>o</sup> *Responsori di S. Antonio*, à quatre voix; 12<sup>o</sup> *Laudate pueri*, à quatre voix; 13<sup>o</sup> *Credo*, à deux voix; 14<sup>o</sup> *Miserere*, à quatre voix; 15<sup>o</sup> *Impropria* pour le vendredi saint, à quatre voix; 16<sup>o</sup> *Stabat Mater*, à deux voix. Tous ces ouvrages sont écrits avec accompagnement d'orchestre.

**FARINI (Monsieur PELLEGRINO)**, abbé camerlingue du pape, attaché à la nunciature de Bologne, est auteur d'une *Lettera sopra la musica*, dont la deuxième édition a été publiée à Bologne, chez *Sasi*, en 1844, in-8°.

**FARMER (JEAN)**, compositeur de musique anglais, vécut sous le règne d'Élisabeth. On a de lui une suite de madrigaux, sous le titre de *The first set of english Madrigals to four voices*, Londres, 1599. Il assure, dans la préface, qu'il s'est attaché à exprimer le sens des paroles, ce qui, dit-il, est fort rare parmi les Italiens. Cette assertion est fort éloignée de la vérité, car on trouve, dit le docteur *Burney*, dans la musique de *Farmer* plus de contresens que dans celle de ses contemporains. *Morley* a cependant inséré quelques pièces de la composition de *Farmer* dans sa collection du *Triomphe d'Orlane*. *Farmer* est aussi auteur d'un petit livre, intitulé : *Divers and sundrie waies of two parts in one, to the number of fourth, upon one playn song* (Diverses manières de faire les canons à deux parties sur le plain-chant), Londres, 1691.

**FARMER (THOMAS)**, hautboïste à Londres, fut admis au degré de bachelier en musique, à l'université de Cambridge, en 1684. Il a composé des chansons à plusieurs voix, qui ont été imprimées dans les collections de son temps, notamment dans le *Theater of Musick*, et dans le *Treasury of Musick*. Il a aussi publié deux collections d'airs à quatre parties,

dont l'une est intitulée : *A Consort of Musick in four parts, containing thirty-three lessons, beginning with an Overture*, Londres, 1686, et l'autre : *A second Consort of Musick in four parts, containing eleven lessons, beginning with a ground*, ibid., 1690. On a une élégie sur la mort de Farmer, écrite par Tate, et mise en musique par Purcell, de laquelle on doit conclure qu'il est mort jeune.

FARNABY (GILES), né à Trury, en Cornouailles, fut reçu bachelier en musique, à l'université d'Oxford, en 1592. On a de sa composition des *Canzonets to four voices, with a song of eight parts* (Chansonnettes à quatre voix, avec un air à huit parties), Londres, 1598, in-4°. Ravenscroft a aussi inséré quelques mélodies de psaumes, de la composition de Farnaby, dans sa collection intitulée : *Harmonia perfecta : a compleat collection of Psalm-tunes in four parts, etc.*, dont la première édition a paru à Londres, en 1621, petit in-8°. Farnaby était habile dans l'art de jouer de l'épinette ou virginal et autres instruments à clavier de son temps, et il composait bien pour ces instruments. Le *Virginal-Book* de la reine Elisabeth contient vingt pièces de la composition de Farnaby. Les écrivains anglais Hawkins et Burney ne nous apprennent rien concernant la vie de cet artiste, et gardent le silence sur l'époque de sa mort.

FARRANT (RICHARD), compositeur de musique sacrée, né en Angleterre, en 1530, était l'un des musiciens de la chapelle royale, sous le règne d'Édouard VI, de la reine Marie et de la reine Elisabeth. En 1564, il fut nommé maître des enfants de chœur et organiste de la chapelle de Saint-Georges à Windsor. Il résigna alors sa place de la chapelle royale ; mais, y ayant été rappelé, il continua à en exercer les fonctions jusqu'en 1580. Il mourut à l'âge de cinquante et un ans, le 30 novembre 1581. On croit qu'il a eu un fils, nommé Daniel, dont Tadway a publié, dans le quatrième volume de sa *Collection of Church Music*, une antienne à quatre voix sur le texte : *O Lord Almighty* ; mais H. Warren, éditeur de la belle et dernière édition de la *Cathedral Musico* de Boyce, imprimée chez MM. Robert Cocks et Cie, à Londres, pense que ce morceau est de Richard Farrant. Les écrivains anglais disent que ses compositions sont d'un style noble et sévère : on en trouve plusieurs dans la collection de musique sacrée de Barnard, et dans le *Cathedral Musico* du docteur Boyce. Son antienne « *Lord, for thy tender mercies' sake* » est encore chantée de nos jours, et le docteur Crotch, qui

l'a insérée dans son *Traité de composition*, fait observer qu'elle est remarquable par ses effets, qui sont aussi beaux que le permet un contrepoint rigoureux. Burney dit (*History of Music*, vol. III, p. 74) qu'il y a en manuscrit, dans la collection de l'église du Christ, à Oxford, plusieurs antiennes en partition de Richard Farrant.

FARREN (GROGERS), auteur inconnu d'un livre qui a pour titre : *The Mortalities of celebrated musicians*, Londres, 1834, in-8°. On y trouve des essais sur la vie de Lully, Rameau, Grétry, Hændel, Cimarosa, et quelques autres musiciens célèbres, avec l'histoire de leurs ouvrages. C'est une compilation de peu de valeur.

FARRENC (JACQUES-HIPPOLYTE-ARISTIDE), né à Marseille, le 9 avril 1794, commença l'étude de la musique à l'âge de treize ans. Un de ses jeunes amis lui donna quelques leçons de solfège ; il apprit en même temps à jouer de la flûte, et se livra avec passion et presque sans maître à l'étude de cet instrument. Ses parents le destinaient au commerce ; et la musique n'était pour lui qu'un délassement, après les heures de travail. Tourmenté cependant par le désir de se rendre à Paris, et d'y entendre les artistes les plus renommés, principalement Tulou, alors dans toute la puissance de son talent, il se décida à faire ce voyage, et arriva dans la grande ville au mois d'octobre 1815. A la fin de la même année, la place de seconde flûte de l'orchestre du Théâtre-Italien (alors sous la direction de M<sup>me</sup> Catalani) lui fut offerte ; il l'accepta et la conserva pendant deux années. Ce fut là qu'il forma son goût, par les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre le *Matrimonio segreto*, de Cimarosa ; la *Nina*, de Paisiello ; les *Noces de Figaro*, *Don Juan*, la *Clemenza di Tito* et *Così fan tutte*, de Mozart. Le Conservatoire de Paris, qui avait été fermé après la seconde restauration des Bourbons en France, ayant été réorganisé en 1816, M. Farrenc y entra comme élève de Guillon, pour la flûte, et de Vogt, pour le hautbois. Bientôt il se livra au professorat de l'art, et publia diverses compositions pour la flûte, parmi lesquelles on remarque un Concerto avec orchestre, œuvre 12, Paris, Frey ; des thèmes variés avec violon, alto et violoncelle d'accompagnement ; beaucoup d'airs variés pour deux flûtes ; des sonates pour flûte et basse, op. 5, et des morceaux pour flûte seule. Vers le même temps, il fit aussi graver quelques œuvres de musique de divers auteurs qu'il, par degrés, formèrent un

fond d'éditeur aussi remarquable par le choix des ouvrages, que par la beauté et la correction des éditions. Vers 1841, M. Farrenc se retira du commerce de musique. L'audition des concerts historiques donnés à Paris par l'auteur de cette notice, et la lecture de la *Revue musicale* et de la *Biographie universelle des musiciens*, firent naître en lui l'amour des études relatives à l'histoire et à la littérature de la musique; il s'y livra avec toute son ardeur méridionale, ainsi qu'à la littérature italienne; et par sa persévérance dans ses recherches il parvint, en quelques années, à recueillir un très-grand nombre d'observations et de notes qu'il se proposait de publier comme additions et rectifications à toutes les biographies parues jusqu'à ce jour (1860); mais ayant appris que l'auteur de la *Biographie universelle des musiciens*, après avoir employé vingt ans à compléter et améliorer son livre, allait en publier une deuxième édition, M. Farrenc, plein d'obligance et de dévouement aux intérêts de la science historique, a bien voulu se charger de revoir les épreuves de ce grand ouvrage, et de mettre à sa disposition des notes intéressantes sur des faits ignorés ou mal connus. Passionné pour les œuvres classiques des grands maîtres en tout genre, M. Farrenc s'est attaché à recueillir les plus beaux monuments de l'art, particulièrement dans la musique de clavecin et de piano; il y a fait un choix des plus belles choses et en a formé un recueil du plus haut intérêt, dont la publication commença en 1861, sous ce titre : *Le Trésor des pianistes; collection des œuvres choisies des maîtres de tous les pays et de toutes les époques, depuis le seizième siècle jusqu'à la moitié du dix-neuvième: accompagnées de notices biographiques, de renseignements bibliographiques et historiques, d'observations sur le caractère d'exécution qui convient à chaque auteur, des règles de l'appogiature, d'explications et d'exemples propres à faciliter l'intelligence des divers signes d'agrément, etc., etc.; recueillies et transcrites en notation moderne*. Tout artiste, tout amateur de bonne musique, doit comprendre l'intérêt qui s'attache à une publication semblable. Depuis 1854, M. Farrenc a figuré au nombre des collaborateurs du journal intitulé la *France musicale*; il y a donné un assez grand nombre d'articles de littérature, biographie et critique musicale. On lui doit aussi une série d'articles publiés dans la *Revue de musique ancienne et moderne*, Rennes, Vatar, 1856, sous le titre : *les Livres rares et leur destinée*.

FARRENC (M<sup>me</sup> JEANNE-LOUISE), femme du précédent, pianiste et compositeur, professeur au Conservatoire impérial de musique à Paris, est née dans cette ville, le 31 mai 1804, de Jacques-Edme Dumont, statuaire, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome. Elle descend, par les femmes, de la famille Coppel, et son frère, M. Auguste Dumont, membre de l'Institut et professeur à l'École des beaux-arts, est un des premiers statuaires de l'époque actuelle. A l'âge de six ans, M<sup>lle</sup> Dumont commença l'étude du solfège et du piano sous la direction d'un bon maître; plus tard elle reçut des conseils de Moschelles et de Hummel. Le talent de ce dernier artiste lui était surtout sympathique, par la belle simplicité du style et par la délicatesse du toucher; il devint son modèle de prédilection. Après avoir reçu, à l'âge de quinze ans, des leçons d'harmonie de Reicha, elle épousa, en 1821, M. Aristide Farrenc et fit avec lui plusieurs voyages dans le nord et dans le midi de la France. De retour à Paris, M<sup>me</sup> Farrenc doubla son cours d'harmonie avec son maître Antoine Reicha, et apprit de lui le contrepoint, la fugue et l'instrumentation. Sur la présentation de M. Halévy, elle eut l'honneur, en 1841, d'être agréée pour donner des leçons de piano à S. A. R. M<sup>lle</sup> la duchesse d'Orléans. Nommée professeur de cet instrument par arrêté ministériel du 10 septembre 1842, elle entra en fonctions au mois de novembre de la même année. Depuis cette époque, M<sup>me</sup> Farrenc a formé un grand nombre de très-bonnes élèves, parmi lesquelles on remarque sa fille Victorine (voyez la notice suscitée), M<sup>lle</sup> Marie Mongin, Herm. et Car. Lévy, Colin, Sabatier-Blot, M<sup>lle</sup> Béguin Salomon et plusieurs autres. Naturellement modeste et peu portée à se mettre en évidence, M<sup>me</sup> Farrenc aurait peut-être borné sa carrière à celle d'un bon professeur de piano, si son mari, ardent et convaincu du mérite de ses productions, n'eût employé toute son influence pour exciter sa verve productrice et pour vaincre sa répugnance à faire entendre ses ouvrages. Et vraiment il eût été grand dommage que son talent pour la composition fût demeuré inconnu; car il ne faut pas croire que ce talent soit resté dans les limites de celui de quelques femmes distinguées: chez M<sup>me</sup> Farrenc, l'inspiration et l'art d'écrire ont des proportions masculines. Sa tête a la force de conception d'un maître consommé. Les meilleurs artistes qui ont exécuté ou entendu ses ouvrages lui ont tous rendu cette justice; malheureusement le genre de musique pour lequel l'organisation et l'étude l'ont des-



tinée, c'est-à-dire celui de la grande musique instrumentale, exige des moyens d'exécution que le compositeur ne se procure qu'avec d'énormes difficultés; d'autre part, le public, en général peu connaisseur, n'a d'autre règle pour juger du mérite d'une composition sérieuse que le nom de l'auteur; pour l'inconnu il n'a que de l'indifférence; enfin, l'éditeur, particulièrement en France, se bouche les oreilles dès qu'on lui propose de publier une œuvre de valeur; il ne croit au succès que pour les babioles. Tels ont été les obstacles et les causes de découragement rencontrés par M<sup>me</sup> Farrenc en sa route: telles sont les circonstances qui ont fait rester dans l'oubli des productions qui auraient pu faire autrefois la réputation de plusieurs artistes. Voici la liste des ouvrages de cette femme si remarquable: 1<sup>re</sup> Grandes variations pour le piano avec orchestre ou quatuor, sur l'air: *le Premier Pas*, op. 4, Paris, l'auteur; 2<sup>re</sup> Variations pour le piano sur une cavatine de *Cenerentola*, op. 5, *idem*, *ibid.*; 3<sup>re</sup> Variations *idem* sur l'air: *O ma tendre musette*, op. 6, *idem*, *ibid.*; 4<sup>re</sup> Air suisse varié pour le piano, op. 7, *idem*, *ibid.*; 5<sup>re</sup> Trois rondeaux originaux, op. 8, *idem*, *ibid.*; 6<sup>re</sup> Rondeau sur un chant de *Il Pirata*, op. 9, *idem*, *ibid.*; 7<sup>re</sup> Variations *idem* sur une ronde du Colporteur, d'Onslow, op. 10, *idem*, *ibid.*; 8<sup>re</sup> Rondeau *idem* sur des thèmes d'*Euryanthe*, de Weber, op. 11, *idem*, *ibid.*; 9<sup>re</sup> Variations *idem* sur une Galopade hongroise, op. 12, *idem*, *ibid.*; 10<sup>re</sup> Rondeau *idem* sur un thème de *Zelmira*, de Carafa, op. 13, *idem*, *ibid.*; 11<sup>re</sup> *Les Italiennes*, trois cavatines variées pour le piano, op. 14, *idem*, *ibid.*; 12<sup>re</sup> Variations sur une cavatine d'*Anna Bolena*, op. 15, *idem*, *ibid.*; 13<sup>re</sup> *Les Allemandes*, deux mélodies allemandes variées, op. 16, *idem*, *ibid.*; 14<sup>re</sup> Air russe varié pour le piano, op. 17, *idem*, *ibid.*; 15<sup>re</sup> *La Sylphide*, rondo-valse sur un motif de Masini, op. 18, *idem*, *ibid.*; 16<sup>re</sup> *Souvenir des Huguenots*, fantaisie sur le choral de cet opéra, op. 19, *idem*, *ibid.*; 17<sup>re</sup> Le même pour piano à quatre mains; 18<sup>re</sup> Variations pour piano et violon sur un air suisse, op. 20, *idem*, *ibid.*; 19<sup>re</sup> *Les Jours heureux*, quatre petits rondeaux *idem*, op. 21, *idem*, *ibid.*; 20<sup>re</sup> *Six fugues idem* (inédites); 21<sup>re</sup> Première ouverture pour l'orchestre (en *mi mineur*), (inédite); 22<sup>re</sup> Deuxième ouverture pour l'orchestre (en *mi bémol*) exécutée plusieurs fois à Paris, notamment au concert du 5 avril 1840, par la Société des Concerts du Conservatoire; 23<sup>re</sup> Grande fantaisie et variations pour piano et orchestre ou quintette, sur un thème du comte Gallenberg, op. 25,

Paris, l'auteur; 24<sup>re</sup> Trente grandes études pour le piano, dans tous les tons, op. 26, *idem*, *ibid.*; 25<sup>re</sup> Hymne russe varié pour le piano, op. 27, *idem*, *ibid.*; 26<sup>re</sup> Variations sur un thème allemand, op. 28, *idem*, *ibid.*; 27<sup>re</sup> Air martial des *Capuletti*, varié pour piano à quatre mains, op. 29, *idem*, *ibid.*; Le même en duo pour deux pianos (inédit); Le même en trio pour trois pianos (inédit); 28<sup>re</sup> Premier quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse (en *la mineur*), op. 30, Paris, l'auteur; 29<sup>re</sup> Deuxième quintette *idem* (en *mi*), op. 31, *idem*, *ibid.*; 30<sup>re</sup> Première symphonie à grand orchestre (en *ut mineur*), op. 32 (non publiée). Cet ouvrage a été exécuté avec beaucoup de succès, à Bruxelles, dans un concert du Conservatoire, le dimanche 23 février 1845 (voyez la *Revue et Gazette musicale de Paris* du 16 mars 1845, n<sup>o</sup> 11). La même symphonie a été exécutée à Paris, le 17 avril 1845, dans un concert donné par M<sup>me</sup> Farrenc, au bénéfice de l'Association des artistes musiciens, dans la salle du Conservatoire; 31<sup>re</sup> Premier trio pour piano, violon et violoncelle (en *mi bémol*), op. 33, Paris, l'auteur; 32<sup>re</sup> Deuxième trio *idem* (en *ré mineur*), op. 34, *idem*, *ibid.*; 33<sup>re</sup> Deuxième symphonie (en *ré*), (non publiée). Elle a été exécutée dans un concert donné par M<sup>me</sup> Farrenc, dans la salle du Conservatoire, le dimanche 3 mai 1846; 34<sup>re</sup> Troisième symphonie (en *sol mineur*), op. 36 (non publiée). Elle a été exécutée par la Société des Concerts, à Paris, le dimanche 22 avril 1849; 35<sup>re</sup> Première sonate pour piano et violon (en *ut mineur*), op. 37, Paris, l'auteur; 36<sup>re</sup> *Nonetto* pour violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, cor et basson (en *mi bémol*), op. 38, (non publié). Ce bel ouvrage, écrit par M<sup>me</sup> Farrenc en 1840, fut exécuté, le 19 mars 1850, dans les salons Erard, devant un auditoire de plus de 400 personnes, par le célèbre violoniste Joachim, M<sup>m</sup> Blanc, Lebouc, Gouffé, Dorus, Verroust aîné, Leroy, Rousselot et Verroust jeune. L'exécution fut parfaite et l'effet fut très-grand; 37<sup>re</sup> Deuxième sonate pour piano et violon (en *la*), op. 39, Paris, l'auteur; 38<sup>re</sup> Sextuor pour piano, flûte, hautbois, clarinette, cor et basson (en *ut mineur*), op. 40 (non publié); 39<sup>re</sup> Douze études brillantes pour le piano, op. 41, Paris, l'auteur; 40<sup>re</sup> Vingt études de moyenne difficulté pour le piano, op. 42, *idem*, *ibid.*; 41<sup>re</sup> Mélodie pour piano, op. 43, *idem*, *ibid.*; 42<sup>re</sup> Trio pour piano, clarinette et violoncelle (en *mi bémol*), op. 44 (inédit); 43<sup>re</sup> Trio pour piano, flûte et violoncelle (en *mi mineur*), op. 45 (inédit); bel ouvrage où le charme et le

mérite de la facture sont réunis ; 44° Sonate pour piano et violoncelle (en si bémol), op. 46, Paris, l'auteur ; 45° *Scherzo* pour le piano, op. 47, *idem, ibid.* ; 46° Valse brillante, *idem*, op. 48, *idem, ibid.* ; 47° Premier nocturne *idem*, op. 49, *idem, ibid.* — Œuvres sans numéros : 48° *La Grand'Mère*, premier rondoletto pour le piano, Paris, l'auteur ; 49° *Naples*, deuxième rondoletto, *idem, ibid.* ; 50° *Venez dans la prairie*, troisième rondoletto avec accompagnement de flûte et violon *ad lib.*, Paris, Heu ; 51° Trois rondinos : *Pastoral, Savoyard et Valse*, Paris, Gérard ; 52° Trois airs variés sur des thèmes de Bruguère et de Panseron, *idem, ibid.* ; 53° *Bagatelle*, rondino (en ut), Paris, l'auteur. M<sup>me</sup> Farrenc a écrit quelques morceaux de musique vocale encore inédits. Ses quintettes, trios et sonates ont souvent été exécutés à Paris par l'auteur ou par ses meilleures élèves avec le concours d'artistes célèbres tels que Joachim, Sivori, Alard, Franchomme, Dorus et Leroy, lesquels ont toujours donné à l'auteur des éloges et des témoignages d'intérêt.

FARRENC (VICTORINE-LOUISE), fille des précédents, naquit à Paris, le 23 février 1826. Elle commença l'étude de la musique à l'âge de cinq ans et demi, sous la direction de sa mère, et montra de bonne heure un heureux instinct musical. A quinze ans, elle exécutait déjà d'une manière remarquable les quarante-huit fugues et préludes de J.-S. Bach. Au commencement de 1845, elle entra comme élève au Conservatoire, dans la classe de sa mère, où, six mois après, elle obtint un accessit. Dans l'année suivante, le premier prix lui fut décerné. Après ce triomphe, elle se remit avec plus d'ardeur à l'étude des fugues de Bach et des œuvres de Beethoven, pour lesquelles elle avait un amour passionné. En 1845, M<sup>lle</sup> Farrenc exécuta, à un concert du Conservatoire de Bruxelles, le cinquième concerto de Beethoven (en mi bémol) et produisit une vive impression sur les artistes de l'orchestre et sur le public. Elle n'eut pas moins de succès quelques mois après, lorsqu'elle joua le même ouvrage, à la salle du Conservatoire, dans un concert donné par sa mère. Recherchée pour son rare talent, elle joua dans plusieurs concerts, en 1846, et s'y fit remarquer par l'excellent sentiment qu'elle portait dans diverses compositions de grands maîtres, notamment dans le Concerto de Mozart en ré mineur. Élève de sa mère pour la composition, comme pour le piano, elle montrait, dans quelques essais, une heureuse organisation qui promettait de bons

ouvrages pour l'avenir. Quelques études et mélodies pour le piano, environ dix romances et des chœurs sur des textes sacrés, furent ses premières productions ; on n'en a publié que six romances et six pièces de différents caractères. Tout semblait présager à cette jeune fille une riante carrière ; mais une maladie dont elle fut atteinte vers l'âge de vingt ans, et dont on n'aperçut pas d'abord toute la gravité, la priva tout à coup du plaisir de faire ou d'entendre de la musique. Soumise à divers genres de traitements, cette affection persista et ne laissa à la malade que quelques rares instants d'amélioration ; enfin, Victorine Farrenc succomba le 3 janvier 1859, après douze années de souffrance.

FASCH (JEAN-FRÉDÉRIC), maître de chapelle du prince d'Anhalt-Zerbst, naquit à Buttelstadt, près de Weimar, le 15 avril 1688. Son père ayant été appelé à Subla, en 1693, pour y remplir les fonctions de recteur, il le suivit en ce lieu, et y commença ses études littéraires et musicales. Devenu orphelin, il fut recueilli par son oncle maternel, chapelain à Teuchern. Scheele, ténor de la chapelle du duc de Weissenfels, l'ayant entendu chanter quelques airs, fut charmé de la beauté de sa voix, et le fit entrer comme enfant de chœur dans la même chapelle. Peu de temps après, il suivit à Leipsick le chantre Kuhnau, qui le fit entrer à l'école de Saint-Thomas ; là, il se livra à l'étude du clavecin et de l'orgue et apprit l'harmonie, prenant pour modèles les compositions de Telemann, dont il imita toujours le style. Ses premières productions furent la musique des cantates de Hainold, et quelques ouvertures. En 1707, il entra à l'université de Leipsick pour y étudier la théologie ; mais cette science ne lui fit pas négliger la musique ; il profita même des relations que son entrée à l'université lui avait procurées pour fonder parmi les étudiants une société musicale pour l'exécution des meilleurs ouvrages de ce temps. Appelé à Naumbourg, en 1710, pour y écrire l'opéra de la foire de Saint-Pierre et Saint-Paul, il mérita des applaudissements par le talent dont il fit preuve dans cet ouvrage, et fut ensuite chargé de la composition d'un autre opéra pour l'anniversaire de la naissance de la duchesse. Ses succès dans ces travaux lui méritèrent la faveur de cette princesse qui lui accorda une pension, pour qu'il allât en Italie perfectionner son habileté. Ce ne fut cependant qu'au retour de ce voyage qu'il fit un cours régulier d'harmonie et de contrepoint à Darmstadt, sous la direction des maîtres de chapelle Graupner et Grunc-

wald. Après six mois de séjour dans cette ville, Fasch entreprit un nouveau voyage dans l'Allemagne méridionale : ce fut dans cette tournée qu'il se lia d'amitié avec le maître de chapelle Bumler, à Anspach. En 1715 il fut placé comme secrétaire et greffier de la chambre à Gera, et en 1720 il réunit les places d'organiste et de greffier à Zeitz. L'année suivante, il entra comme compositeur au service du comte Moritz en Bohême; mais il ne resta pas longtemps dans cette situation, ayant accepté, en 1722, la place de maître de chapelle à Zerbst, où il se fixa jusqu'à sa mort. C'est dans cette ville qu'il a écrit la plus grande partie de ses ouvrages qui consistent principalement en plusieurs *Passions*, en messes, motets, oratorios, plusieurs concertos pour divers instruments, particulièrement pour le hautbois et pour la flûte, l'opéra de *Berenice*, et quarante-deux ouvertures et symphonies pour l'orchestre. Après sa mort, qui arriva en 1759, ou en 1758, suivant Zelter, le vieux Breitkopf fit l'acquisition de la plupart de ses partitions en manuscrit, dont il n'a été rien publié. Une de ses meilleures productions est une messe, *Kyrie cum gloria*, *Credo*, *Agnus* et *Sanctus* à quatre voix, deux violons, alto, violoncelle, orgue, trois hautbois, flûte, deux cors et basson. La bibliothèque royale de Berlin possède les manuscrits originaux de deux cantates d'église de ce maître, à quatre voix et instruments.

**FASCH** (CHARLES-FRÉDÉRIC-CHRÉTIEN), fils du précédent, naquit à Zerbst, le 18 novembre 1756. Sa constitution faible et malade obligea ses parents à lui épargner toute espèce de travail manuel ou intellectuel, et à le laisser jouir de la plus entière liberté; mais disposé par la nature pour la musique et constamment excité par les travaux de son père, il composa d'instinct quelques petits morceaux qu'il exécutait au clavecin lorsqu'il était seul. Cette manifestation des heureuses facultés du jeune Fasch lui fit accorder les leçons de clavecin qu'il demandait; le séjour de la campagne ayant d'ailleurs amélioré sa santé, il lui fut permis de prendre part à la musique qu'on faisait à la cour et à la chapelle du prince. La solennité de l'office divin avait fait une vive impression sur son cœur, elle le disposa particulièrement à écrire pour l'église, et cette disposition se développa quelques années après, lorsqu'il eut occasion d'entendre avec son père, à Dresde, un ouvrage de musique religieuse composé par Zelenka. L'impression que cet œuvre fit sur lui fut si vive, que son père, craignant qu'il ne se convertît à la foi catholique, lui

interdit la fréquentation des églises. Les progrès du jeune Fasch sur le clavecin, sur l'orgue, et dans la composition furent rapides; il avait déjà composé plusieurs ouvrages de musique religieuse et instrumentale, lorsque François Benda, charmé de son habileté comme accompagnateur, le fit appeler à Berlin, en 1756, en qualité de musicien de la chambre et de claveciniste du roi Frédéric II. Ses fonctions consistaient principalement à accompagner au clavecin, chaque jour, les solos et concertos de flûte exécutés par le roi, alternant de mois en mois avec Charles-Philippe-Emmanuel Bach. Ce début avantageux dans la carrière du jeune artiste semblait lui promettre un bel avenir; mais l'âme de Fasch, plongée dans une disposition calme et dénuée d'activité, ne lui fit point faire les efforts nécessaires pour arriver à la réalisation de ce qu'il pouvait être. La guerre de Sept Ans, dont les vicissitudes mirent la Prusse à deux doigts de sa perte, obligea Frédéric à faire des diminutions dans les traitements de tous les employés de sa maison, et celui de Fasch, quoique peu considérable (il n'était que de 1,125 francs environ), fut réduit comme les autres. Obligé de chercher dans les leçons particulières des ressources pour son existence, sa frêle constitution fut un obstacle à ses succès dans l'enseignement; d'autre part, il avait si peu de confiance en lui-même, qu'il anéantissait ses compositions presque à l'instant où elles étaient terminées. C'est ainsi que s'écoulèrent les plus belles années de sa jeunesse, et qu'il finit par tomber dans le découragement. Pendant un assez long période de sa vie, son esprit sembla même se détacher de l'amour de l'art pour se porter sur des objets puérils : c'est ainsi qu'on le vit passer plusieurs années à imaginer des stratagèmes qu'il croyait devoir être de grande ressource dans la guerre et dans la marine, et à construire artistiquement des maisons de cartes. Devenu superstitieux, il se proposait chaque matin de résoudre quelque problème d'arithmétique pour connaître la portée actuelle de ses facultés; s'il réussissait au premier coup, il se croyait en verve pour composer; mais si la preuve lui révélait quelque erreur de calcul, il demeurait convaincu de son incapacité à faire quelque chose dans le cours de la journée; il était inquiet, et les heures s'écoulaient pour lui dans l'oisiveté et dans la mélancolie, ou bien il s'occupait à des énigmes musicales telles qu'en faisaient les maîtres des seizième et dix-septième siècles. On connaît de lui en ce genre un canon à cinq sujets et à vingt-cinq voix disposé d'une manière fort ingénieuse.

Une sorte de mécontentement de soi-même est inséparable de l'homme qui n'accomplit pas sa destinée d'artiste, et cette situation de l'âme conduit à la misanthropie ou au mysticisme. C'est à cette dernière situation que Fasch arriva dans la solitude où sa vie s'écoulait. Il fut cependant tiré de son inactive rêverie, lorsqu'en 1774 on le chargea de la direction de l'opéra au clavecin; pendant deux années il conserva cet emploi, et il ne cessa d'en remplir les fonctions qu'après le retour de Reichardt à Berlin. Personne moins que lui n'était propre à écrire pour le théâtre; cependant, à l'âge de cinquante-six ans il céda aux instances de quelques amis imprudents, et composa un *Vasco de Gama* (en 1792) qui n'était qu'une espèce de *pasticcio*, car tous les chanteurs y introduisirent les airs qu'ils voulurent: cette faible production n'eut pas de succès. Fasch aurait mieux réussi dans le style religieux, s'il eût voulu se livrer sérieusement à ce genre de composition; mais, ainsi qu'il a été dit précédemment, trop déflant de ses forces, il ne laissa subsister qu'un petit nombre de ses productions. Le plus considérable de ses ouvrages écrits pour l'église est une messe à seize voix, faite à l'imitation d'une autre, de Benevoli, que Reichardt avait rapportée d'Italie. Cet ouvrage fut entrepris en 1783, et fini en peu de temps. Le système de Fasch est différent de celui du maître qu'il imitait, car il avait voulu éviter les licences qu'on trouve dans les productions de celui-ci, et qui sont admissibles, parce que la multiplicité des mouvements de toutes les parties en absorbe l'effet. Fasch avait voulu d'ailleurs éviter la monotonie du style de Benevoli, au moyen de modulations appartenant à la tonalité moderne; mais ces modulations, incompatibles avec des combinaisons si compliquées, jetèrent de l'obscurité dans l'ouvrage, et lorsqu'on voulut l'exécuter, il ne produisit d'autre effet que celui de la confusion. En vain, les chanteurs firent-ils preuve de patience dans les répétitions, il fallut renoncer à un résultat satisfaisant.

Quoique la messe de Fasch n'ait pas atteint le but qu'il se proposait, elle le conduisit cependant à établir sa renommée sur des bases plus solides que tout ce qu'il avait fait auparavant, car voulant parvenir à la faire exécuter aussi bien qu'il était possible, il fonda une société de chant dont il prit la direction, et pour laquelle il écrivit des morceaux à quatre, cinq et six voix. Cette société, qui devint progressivement plus nombreuse, est aujourd'hui célèbre dans toute l'Europe, sous le nom d'*Académie de*

chant de Berlin. Zelter, élève de Fasch, a complété l'ouvrage de son maître par des travaux constants pendant trente ans, et l'Académie de chant de Berlin est devenue, par ses soins, la société de ce genre la mieux organisée, et celle qui entre le mieux dans l'esprit des compositions qu'elle exécute. C'est à l'organisation de cette institution musicale que Fasch doit la réputation dont il jouit encore, et sa gloire la plus solide. Il mourut à Berlin, le 3 août 1800. L'année suivante, Zelter publia une notice sur sa vie et sur ses travaux, ornée de son portrait, sous ce titre: *Karl Friedrich Christian Fasch Leben*, Berlin, 1801, in-4°, de 62 pages. La bibliothèque royale de Berlin possède en manuscrit des cantates spirituelles de Fasch, à quatre voix et instruments pour les 5<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup>, 9<sup>e</sup>, 10<sup>e</sup> et 11<sup>e</sup> dimanches après la Trinité, ainsi que des pièces de clavecin. Par reconnaissance pour la mémoire de son fondateur, l'Académie de chant de Berlin a publié ses œuvres complètes en partition. Ce qui a paru de la collection forme sept livraisons. Dans la première se trouvent douze chorals à quatre, cinq et six voix; sous le titre de *Mendelsöhnsiana*; la deuxième livraison contient le psaume 30, traduit par Moses Mendelssohn pour chœur et voix solos, divisé en six morceaux; la troisième livraison contient le psaume *Inclina Domine*, pour soprano, deux contraltos, deux ténors et basse, un *Requiem* et une cantate funèbre; la quatrième livraison, sous le titre de: *Davidiana*, renferme deux psaumes en chœur sur les traductions de Luther; dans la cinquième, on trouve le psaume 119 (*Heil dem Manne*, etc.); la sixième renferme le psaume 51 (*Misereere*), à deux chœurs; la septième contient la messe à seize voix, suivie d'un canon à quinze. Cette collection est éditée à Berlin, chez Trautwein.

FASCIOTTI (GIOVANNI-FRANCESCO), soprano, naquit à Bergame, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il fut employé pendant quelques années à la chapelle de Pise, et se livra ensuite à la carrière théâtrale. Après avoir chanté sur les petits théâtres de la Romagne, il fut appelé à Naples, à Turin, à Gènes et à Milan. Il obtint partout du succès par l'expression, la flexibilité et la justesse de sa voix.

FASELT (CHRISTIAN), magister à Wittenberg, né en 1657, a écrit en 1668 ses *Disputationes ex physicis*, dont la première traite *De auditu*. Faselt est mort le 26 avril 1694, à l'âge de cinquante-six ans.

FASOLO (le P. JEAN-BAPTISTE), religieux de l'ordre de Saint-François, naquit à Asti, dans la première moitié du dix-septième siècle,

et prononça ses vœux au couvent de Palerme. Je ne connais de sa composition que les ouvrages dont voici les titres : 1° *Annuale organistica che contiene tutto quel che deve far un organista per rispondere al coro tutto l'anno*, op. 8; in Venezia, app. Giac. Vincenti, 1645, in-fol.; 2° *Arte spirituale a voce sola co'l basso continuo*, Palermo, app. Bisagni, 1659.

**FASSMANN** (FRANÇOIS), constructeur d'orgues à Elnbogen, en Bohême, s'est fait avantageusement connaître par le bel instrument de cette espèce qu'il a établi dans le monastère de Strabow à Prague, en 1746. Cet orgue est composé de trente-trois jeux, trois claviers, pédale et six soufflets.

**FASTOLPHE** (RICHARD), Anglais, né à York dans le douzième siècle, fut moine de Cliteux dans l'abbaye de Clairvaux, au temps de saint Bernard, dont il fut l'ami. Après avoir exercé pendant quelques années, dans cette abbaye, les fonctions de précenteur et de chantre, il fut envoyé dans le monastère de Fontaine, nouvellement érigé en Angleterre, dont il devint abbé, lorsque Henri Mordach fut élevé à l'archevêché d'York. Leland et Pitæus lui attribuent un traité *De Musica vel Harmonia*. Voyez. *Car. de Fisch, Biblioth. ord. cisterc.*, p. 357.

**FATTORI** (MASSIMILIANO), compositeur sur qui l'on ne sait rien, si ce n'est qu'il était né à Urbino, et qu'il vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition un recueil intitulé : *Mottetti a due e tre voci*, Bologne, app. Giov. Monti, 1674, in-4°.

**FATTORINI** (GABRIEL), compositeur, né à Faenza dans l'État romain, vivait au commencement du dix-septième siècle. On connaît de lui : *Sacri Concerti a 2 voci commodi da cantare col' organo*, Venise, Ricc. Amadino, 1606, in-4°. C'est vraisemblablement la même édition qui a reparu en 1602 avec un nouveau frontispice portant le même titre. Enfin, on trouve aussi, dans la bibliothèque du Lycée communal de musique à Bologne, un ouvrage de Gabriel Fattorini, intitulé : *I Sacri Concerti a 2 voci, co'l basso generale*, ibid., 1608, in-4°, qui paraît être encore la même édition avec un titre nouveau. L'ouvrage de Fattorini est un des premiers de ce genre qui aient été produits; il a, sous ce rapport, un intérêt historique, parce qu'il marque l'origine des nouvelles formes de la musique d'église. On trouve aussi, dans le catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal l'indication de messes à quatre et cinq

voix, livre I<sup>er</sup>, de psaumes des vêpres à quatre voix et de complies à huit, dont Fattorini est l'auteur. Enfin, il a écrit d'excellents *Ricercari*, et l'on connaît de lui un canon très-ingénieux, à cinq voix, sur les paroles : *Ed ella cangia piedi e muta voglia*.

**FATTSHECK** (BERNARD), virtuose sur la harpe et artiste de la chapelle du roi de Suède, est né en Allemagne vers 1801. On ignore où il a fait ses études musicales, mais il y a lieu de croire qu'il ne doit qu'à ses propres efforts son talent remarquable d'exécution. Dans les années 1833 et 1834, cet artiste a fait un voyage en Allemagne et en Hollande, et y a obtenu des succès. On croit qu'il est retourné à Stockholm au commencement de 1835. Il ne paraît pas qu'il ait publié jusqu'à ce jour aucune composition pour la harpe; mais il a fait entendre en plusieurs lieux, notamment à Hambourg, des morceaux écrits par lui, où l'on a remarqué autant d'imagination que d'habileté dans l'art d'écrire.

**FATUSI** (le P. MICHEL), né à Rome, vers le milieu du dix-septième siècle, fut cordelier au couvent de cette ville, docteur en théologie et maître de chapelle de la basilique des Douze apôtres. On a imprimé de sa composition : *Responsoria Hebdomada sancta una cum Benedictus, Miserere ac Antiphonum 4 voc.*, opus 1, Roma, Mascardi, 1684.

**FAUBEL** (JOSEPH), clarinettiste du théâtre de la cour à Munich, est né le 12 juin 1801 à Aschaffenburg, où son père était directeur de musique militaire. Celui-ci instruisit lui-même son fils, et lui fit faire de si rapides progrès, qu'il put jouer, à l'âge de dix ans, un solo dans un concert auquel assistait le grand duc, et qu'il fut admis dans la chapelle de la cour. Malheureusement il ne conserva pas longtemps les avantages attachés à cette position, car le grand-duché de Francfort ayant cessé d'exister en 1815, la musique de la cour fut supprimée, et tous les artistes qui la composaient furent incorporés dans les corps de musique militaire de plusieurs régiments. Tel fut aussi le sort de Faubel; il fit, comme clarinettiste, la campagne de France en 1814. De retour dans sa patrie, il y obtint son congé, et se livra à des études sérieuses pour perfectionner son talent. En 1816 il donna un premier concert à Francfort et y obtint de brillants succès. Peu de temps après, il se rendit à Munich, s'y fit entendre dans des concerts, et fut admis dans la musique du roi en 1818. C'est de cette époque que date la véritable éducation artistique de Faubel, car le beau modèle qu'il trouvait dans le talent de

Baermann lui fit comprendre tout ce qui lui restait à faire pour acquérir les qualités de ce célèbre artiste. Ses études furent suivies avec persévérance jusqu'en 1825, où il crut qu'il pouvait voyager pour se faire entendre. Après avoir parcouru le nord de l'Allemagne, il se rendit à Vienne en 1831, et s'y fit applaudir par la belle qualité du son qu'il tirait de son instrument, et par l'expression de son jeu. En 1833, il était en Suisse; depuis lors il est retourné à Munich, considéré comme un des virtuoses les plus remarquables de l'époque actuelle, sur la clarinette. Il a fait un voyage à Paris, en 1837, et un autre en Hollande, en 1841. On a publié de cet artiste : 1° Air varié pour clarinette et orchestre (en *mi bémol*), op. 1. Munich, Falter; 2° Six variations pour la clarinette sur un thème en *ut*, Offenbach, André; 3° Douze valses pour clarinette seule, *ibid.*; 4° Six duos pour deux clarinettes, Leipsick, Breitkopf.

**FAUCONNIER** (BERNARD-CONSTANT), pianiste et compositeur, né à Fontaine-l'Évêque (Hainaut), le 28 avril 1816, reçut dès ses premières années des leçons de musique de son père, professeur estimé. Plus tard, sa famille se fixa à Thuin (dans la même province), et ce fut là que le jeune Fauconnier continua ses études. A l'âge de six ans et demi, il jouait déjà des duos de piano et violon avec son père. A huit ans, il possédait assez de connaissance de l'orgue pour faire le service d'organiste de l'église paroissiale. En 1833, il entra comme élève au Conservatoire de Bruxelles; il était alors âgé de dix-sept ans. Il reçut dans cette institution des leçons de piano de Michelot, et l'auteur de cette notice lui enseigna l'harmonie et le contrepoint. Devenu très-bon musicien et habile dans l'accompagnement du chant, il fut employé comme accompagnateur des classes du Conservatoire et des concerts de la cour, jusqu'en 1839. Ayant épousé alors M<sup>lle</sup> Sophie Guellon, cantatrice d'un talent agréable, il s'éloigna avec elle de Bruxelles, pour donner des concerts. En compagnie du célèbre harpiste Félix Godefroid (*voyez ce nom*), ils visitèrent Liège, Spa, Francfort, Mannheim, Darmstadt, Carlsruhe, et partout obtinrent de brillants succès. Fixé à Paris en 1840, M. Fauconnier s'y livra à l'enseignement, s'y fit connaître par son talent distingué d'accompagnateur, et y publia ses premières compositions. En 1843, il fut attaché à la maison du prince de Chimay en qualité de maître de chapelle et de professeur de musique des enfants de ce seigneur. En 1846, le prince ayant été nommé ambassadeur à

Rome, M. Fauconnier le suivit dans cette ville, visita les villes principales de l'Italie et s'y livra à l'étude des œuvres des anciens maîtres italiens. M<sup>me</sup> Fauconnier avait succombé depuis plusieurs années aux atteintes d'une maladie de poitrine; devenu veuf, M. Fauconnier se remaria en 1848 et s'établit définitivement à Paris. Au nombre de ses ouvrages on remarque une grande quantité de romances et de mélodies, publiées à Bruxelles, chez Schott, Mayne, Katto; à Paris, chez Troupenas, M<sup>me</sup> Lemoine, etc. On a de lui aussi beaucoup de morceaux pour le piano dont les principaux sont : 1° *Souvenirs de Schubert*, fantaisie de bravoure, Paris, Troupenas; 2° *Trois Méditations*, etc., Meissonnier; 3° *Vingt-quatre Heures*, recueil de quatre mélodies, Bruxelles, Schott; 4° *Paillettes d'or*, n<sup>os</sup> 1 et 2, et beaucoup de morceaux détachés; Bruxelles, Meyne; 5° Neuf duos pour piano et violon avec M. De Beriot, sur des thèmes d'opéras italiens et allemands, etc. Quelques ouvrages plus importants ont été publiés par M. Fauconnier, à savoir : 6° *Quatuor pour piano, violon, clarinette et violoncelle*; Paris, chez l'auteur; 7° *Sextuor pour piano, deux violons, violoncelle, clarinette et contrebasse*, *ibid.*; 8° *Le Guide de l'Organiste des petites villes et de la campagne*; *ibid.* Le 26 septembre 1850, M. Fauconnier a donné, au théâtre de l'Opéra-Comique, la *Pagode*, en deux actes, dont la musique a été remarquée, mais qui n'a pu se soutenir à la scène, à cause de la faiblesse du livret. Cet artiste a en manuscrit des messes à grand orchestre, des chants religieux, beaucoup de morceaux de piano et d'autres compositions de différents genres.

**FAUGUES, FAUQUES, ou FAGUS, ou LA FAGE** (VINCENT), contrepointiste cité sous le premier de ces noms par Tinctoris, en deux endroits de son *Proportionale*, comme un des successeurs immédiats de Dufay, de Binchois et de Dunstaple, et comme un contemporain de Regis, de Caron, de Domart, de Obrecht, de Courbet, de Le Rouge et de Puylois. L'abbé Baini croit que les trois noms indiqués au commencement de cet article appartiennent au même personnage, et dit que des compositions de la même époque existent sous ces noms dans les archives de la chapelle pontificale. Quoi qu'il en soit, il paraît certain que Faugues écrivait un peu avant Ockeghem. Les manuscrits de la chapelle du Pape ont fait voir à l'abbé Baini que ses messes et ses motets étaient chantés dans cette chapelle au temps de Nicolas V, qui gouverna l'Église depuis 1447

jusqu'en 1455. Parmi ses compositions manuscrites qui sont dans les archives de la chapelle Sixtine, on trouve une messe de l'*homme armé*, à trois voix, dont Kiesewetter a publié le *Kyrie* dans son ouvrage intitulé : *Geschichte der europaisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik*. Tinctoris cite aussi, dans son *Proportionale*, la messe *Unius* de Faugues, et en rapporte un passage à deux voix. Faugues est appelé *Guillaume*, et non Vincent, par Tinctoris, ce qui pourrait faire croire qu'il y a en deux musiciens de ce nom à la même époque, ou peut-être que le nom de Vincent était *Faugues*, et celui de Guillaume, *Faugues*.

FAULKNER (T.), architecte anglais, a publié un ouvrage qui a pour titre : *Organ builder's assistant*, London, 1820, in-4°. Ce titre semble annoncer un traité de la construction de l'orgue; cependant l'ouvrage ne renferme qu'une suite de planches gravées qui représentent des projets de buffets pour cet instrument.

FAURE (l'abbé DAVID), professeur de chant au séminaire de Limoges, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Nouvelle méthode de plain-chant et de musique, à l'usage des séminaires, collèges, écoles normales et primaires de France*. Limoges, Barbou frères, 1844, 1 vol. in-12 de 407 pages. Grand amateur de la monstrosité qu'on désigne, dans certaines églises de France, par le nom de *plain-chant musical*, M. l'abbé Faure en a rempli son livre. Il est difficile d'imaginer quelque chose de plus ridicule que ce mélange de prétendu plain-chant et de détestable musique.

FAURIEL (CLAUDE-CHARLES), philologue, historien et critique, né à Saint-Étienne (Loire), le 21 octobre 1772, servit d'abord dans les armées françaises, en 1793, et fut secrétaire du général Dugommier, puis fut attaché à Fouché, ministre de la police, également comme secrétaire; mais son penchant pour les lettres et les études historiques le décida à donner sa démission. Ses liaisons avec les membres de la société d'Auteuil, Cabanis, M<sup>me</sup> de Stael, de Tracy, Manzoni, M. Guizot, contribuèrent à développer son goût pour la culture de l'intelligence. Il étudia l'antiquité, apprit le grec, l'arabe et le sanscrit, et amassa d'immenses matériaux sur l'histoire du moyen âge. Il fut membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres de l'Institut de France, professeur de la Faculté des lettres de Paris, et l'un des conservateurs des manuscrits de la Bibliothèque nationale. Fauriel est mort à Paris, le 15 juillet 1844. Au nombre des ouvrages de ce savant,

on remarque : *Chants populaires de la Grèce moderne, recueillis et publiés avec une traduction française, des éclaircissements et des notes*. Paris, Firmin Didot, 1824, 2 vol. in-8°. Le premier volume contient les chants historiques; l'autre, les chants romanesques et domestiques. L'introduction de cette collection, en CXXXIV pages, est un morceau du plus grand intérêt, au point de vue de l'histoire de la poésie et de la musique, aussi bien que des mœurs.

FAUVEL (ANDRÉ-JESUË), surnommé L'AÎNÉ, parce qu'il y eut deux musiciens de ce nom, lesquels étaient frères, naquit, non à Paris, comme il a été dit dans la première édition de ce livre, mais à Bordeaux, en 1756, suivant une note manuscrite de Roquefort sur Fauvel, qui était son ami. Il reçut des leçons de musique et de violon de plusieurs maîtres, particulièrement de Gervais, dans un voyage que celui-ci fit à Bordeaux, avant de se rendre à Paris. En 1782, Fauvel eut pour élève un jeune garçon de huit ans, qui plus tard a illustré le nom de *Rode*. Les progrès de cet enfant furent si rapides, qu'à peine âgé de douze ans, il fut en état de jouer des concertos en public et qu'il étonna tous les artistes et amateurs de Bordeaux. Le talent, déjà remarquable, de son élève décida Fauvel à se rendre avec lui à Paris, en 1787, pour le faire entendre au Concert spirituel. Bientôt après, Rode devint l'élève de Viotti; mais nonobstant le chagrin qu'il en eut, Fauvel se décida à se fixer à Paris. En 1794, il entra à l'orchestre de l'Opéra comme alto, et y resta jusqu'à la fin de 1814. Il prit alors sa retraite après vingt ans de service, et obtint la pension. Il avait épousé M<sup>lle</sup> Frey, pianiste et compositeur, qui eut quelque réputation et qui était sœur du violoniste et éditeur de musique de ce nom. Fauvel a publié de sa composition : 1° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, Paris, 1798; 2° Douze exercices de violon suivis de six leçons en duos, op. 3, *ibid.* 1801; 3° Six trios élémentaires de la plus grande facilité pour deux violons et basse, op. 4, *ibid.* 1802. En 1800 il fit entendre, aux concerts du Lycée des arts, une symphonie concertante pour huit instruments. Il a écrit aussi une grande quantité de quatuors et quelques symphonies, qui sont inédits.

FAVALLI (...), sopraniste, né en Italie, vint en France en 1674, et fut attaché à la chapelle du roi. La beauté de sa voix charma si bien Louis XIV, que ce prince lui accorda la permission de chasser dans toutes ses capitaleries, et même dans le parc de Versailles.

**FAVART (MARIE-JUSTINE-BENOÎT DU RONCERAY)**, femme de Favart, auteur de beaucoup d'opéras-comiques, naquit à Arignon, le 15 juin 1737, et fut élevée à Luneville, où ses parents étaient attachés à la musique du roi de Pologne, Stanislas. Son père, André-René Du Ronceray, avait été musicien de la chapelle du roi, et sa mère, Perrette-Claudine Bied, était cantatrice de la chapelle du roi Stanislas. Douée d'une figure charmante, de beaucoup de talent et de grâces, elle obtint les plus grands succès lorsqu'elle débuta à Paris, en 1744, sur le théâtre de l'Opéra-Comique, sous le nom de *M<sup>lle</sup> Chantilly*. La naïveté de son jeu, ce qu'on appelait alors *la beauté de son chant*, et les grâces piquantes de sa danse, procurèrent une telle vogue à l'Opéra-Comique, que les grands théâtres, jaloux de cette prospérité, demandèrent et obtinrent la suppression de ce genre de spectacle. Ce fut en 1745 que *M<sup>lle</sup> Chantilly* devint l'épouse de Favart. Elle débuta aux Italiens le 5 août 1749, et fut reçue sociétaire en 1752. Les rôles de paysannes dans *Bastien et Bastienne*, dans *Annette et Lubin*, et dans quelques autres opéras-comiques de son mari, assurèrent sa réputation. Elle est morte le 20 avril 1772, âgée de quarante-cinq ans. Madame Favart a passé pour avoir travaillé à plusieurs opéras-comiques de son mari, avec l'abbé de Voisenon.

**FAVERIUS ou FAVOREUS (JEAN)**. Draudius cite sous ce nom, dans sa Bibliothèque classique, quelques ouvrages d'un compositeur qui vivait à la fin du seizième siècle. Il est vraisemblable que le véritable nom de ce musicien était *Favrier*, et qu'il était Français de naissance. Quoi qu'il en soit, voici les titres de ses compositions : *Canzonette napoletane a tre voci, libro 1*, 1595; *2° Teutsche Lieder mit 4 Stimmen, auff Neapolitanische Art componirt*, Cologne, in-4°; *Opus cantionum seu mutetarum 4 et 5 vocibus*, Cologne, 1606, in-4°.

**FAVI (ANNAÏ)**, compositeur italien, né à Forlì, s'est fait connaître par la musique qu'il a composée pour un opéra bouffe intitulé : *Il creduto Pazzo*, représenté à Florence en 1790. Un autre compositeur, *François Favi*, vraisemblablement de la même famille, a fait jouer à Forlì, en 1852, l'opéra sérieux *Margherita d'Anjou*.

**FAVILLA (D. SAVENIO)**, chanteur célèbre au service du roi de Naples, mourut subitement, au milieu d'un morceau qu'il chantait en présence de la famille royale, le 8 février 1783.

**FAVRE (....)**, violoniste de l'Opéra en 1705, quitta sa place vers 1750, et se retira à Lyon, où il est mort en 1747. Il a composé la musique de quelques divertissements pour des comédies, ainsi qu'un œuvre de sonates pour le violon, qui a été gravé à Paris, sans date, mais antérieurement à 1729, car on le trouve indiqué dans le catalogue de Boivin de cette année. On a aussi de lui un livre de menuets pour deux violons et basse, gravé à Paris, sans date.

**FAWCETT (JOHN)**, organiste à Londres, ne m'est connu que par un recueil de chants à plusieurs voix pour les psaumes et hymnes, avec accompagnement d'orgue ou de piano, et avec des versets (*interludes*) pour la plupart de ces chants. Ce recueil a pour titre : *Miriam Timbrel* (le Tambour de basque de Miriam), *a new set of Psalm and Hymn tunes (most of which have interludes), composed and arranged for one, two, three, or four voices, with an accompaniment for the organ or pianoforte*. Londres, J. Alfred Novello (sans date), in-8° oblong. On voit au frontispice de cet ouvrage que M. Fawcett est aussi auteur de deux autres recueils, intitulés : *The Voice of harmony*, et *The Harp of Zion*.

**FAY (ÉTIENNE)**, né à Tours en 1770, fut admis, à l'âge de huit ans, comme enfant de chœur à l'église métropolitaine. Après y avoir fait d'assez bonnes études de musique, il sortit de la maîtrise à dix-huit ans. Plein d'espoir d'obtenir une place de maître de musique d'une cathédrale, il visita pendant quelque temps les villes de province, puis vint à Paris et prit la résolution de se faire comédien, la révolution l'ayant fait renoncer à ses premiers dessein. Le théâtre de la rue de Louvois, où l'on jouait l'opéra-comique, ayant été ouvert en 1790, Fay débuta comme ténor. L'année suivante il se fit connaître comme compositeur par un opéra en trois actes, intitulé *Flora*; cet ouvrage obtint du succès. En 1793, il entra au théâtre Favart et y prit en double l'emploi des premiers ténors; dans la même année il donna, au théâtre Louvois, *le Projet extravagant*, opéra-comique en un acte qui ne réussit point, et *le Bon Père*, autre ouvrage du même genre, qui ne fut pas plus heureux. Quoique bon musicien et chanteur assez agréable, Fay produisait peu d'effet au théâtre Favart, où Michu et quelques autres acteurs jouissaient de la faveur publique. Sa voix était sourde et son jeu manquait de chaleur et de légèreté; mais il avait de la noblesse dans certains rôles, et rachetait ses défauts par de l'intelligence. *Les Rendez-*



vous espagnols, opéra en trois actes, qu'il fit représenter au même théâtre en 1793, furent bien accueillis ; dans la même année, il donna, au théâtre Feydeau, *Emma ou le Soupçon*, en trois actes. *Clémentine ou la Belle-mère*, qu'on peut considérer comme le meilleur ouvrage de cet artiste, obtint un succès de vogue en 1795. Ce fut vers cette époque que Fay entra au théâtre Feydeau, où il partagea avec Gavaux l'emploi de premier ténor. Il y resta jusqu'en 1801. Ce temps est le plus brillant de la carrière de Fay comme chanteur et comme acteur. A l'époque de la réunion des deux entreprises des théâtres Favart et Feydeau, il ne fut point admis dans la nouvelle société de l'Opéra-Comique, et il quitta Paris pour se rendre à Bruxelles. Quelques années auparavant, il avait épousé M<sup>lle</sup> Rousselois, qui avait débuté au théâtre Feydeau comme première chanteuse, sous le nom de M<sup>me</sup> Bachelier, et qui doubla ensuite M<sup>me</sup> Mailard à l'Opéra. En 1804, il revint à Paris et y fit représenter *Julie*, en un acte, qui fut ensuite refait avec Spontini, et joué en 1805 sous le titre du *Pot de fleurs*. En 1800, il avait donné, au théâtre Feydeau, *la Famille savoyarde*, en un acte, qui ne réussit pas. Après avoir longtemps voyagé et joué dans les provinces, Fay revint à Paris en 1819, et rentra à l'Opéra-Comique, où il se fit entendre dans *Montano et Stéphane*, dans *Hélène*, et d'autres ouvrages de l'ancien répertoire. Sa voix avait changé de caractère et était devenue plus grave que dans sa jeunesse. Sans être un chanteur de bonne école, il ne manquait ni de goût, ni d'expression, et il était bon musicien : cependant il eut peu de succès, ne fut pas engagé, et partit pour la Hollande en 1820. De retour à Paris l'année suivante, il entra au théâtre du Gymnase, mais y resta peu de temps, et retourna en Belgique, où il demeura jusqu'en 1826. C'est alors qu'il s'est définitivement fixé à Paris ; depuis lors il n'a plus été attaché à aucun théâtre et a vécu dans la retraite. Il est mort à Versailles, le 6 décembre 1845, à l'âge de soixante-quinze ans. On a peine à comprendre qu'après avoir obtenu des succès comme compositeur, Fay ait renoncé jeune encore à une carrière qui n'avait en rien de pénible pour lui. Il manquait de savoir, mais non de mélodie, ni d'un certain sentiment dramatique.

FAYA (AURELIO BELLA), maître de chapelle de la petite ville de Lanciano, dans le seizième siècle, a publié un ouvrage ayant pour titre : *Il primo libro de madrigali a cinque voci*, Venise, 1564, in-4° oblong.

FAYDIT (GAUCULM), troubadour, né à Uzerche, dans le Limousin, vers 1150, n'eut d'abord que la vie agitée et peu honorable des jongleurs : il se compromit en épousant en province une fille de mauvaise vie qui était belle, et qui chantait agréablement ses chansons. Cependant quelques-unes de ces chansons étant parvenues jusqu'à Richard, surnommé *Cœur-de-Lion*, qui monta sur le trône d'Angleterre en 1189, ce prince l'attira à sa cour et lui accorda sa protection. Dès lors Faydit fut tiré de la classe des jongleurs et passa au rang des troubadours. Devenu l'un des poètes-musiciens les plus renommés de ce temps, il obtint les bonnes grâces de quelques dames de haut parage, qui, pour voir leurs noms figurer dans ses poésies, se montrèrent faibles ou coquettes avec lui. Lorsque Richard se croisa, Faydit fut du nombre de ceux qui le suivirent à la terre sainte, et, après la mort de ce comarque, en 1199, il composa des stances touchantes sur la fin prématurée de son bienfaiteur. Ce troubadour vécut ensuite à la cour du marquis de Montferrat et à celle de Raymond d'Agoult, l'un des plus riches seigneurs de la Provence, et zélé protecteur des poètes et des musiciens. On croit qu'il mourut en 1220, près de ce dernier. Faydit a laissé en manuscrit environ cinquante chansons qui se trouvent dans quelques grandes bibliothèques, et parmi lesquelles il y en a onze qui sont notées avec la mélodie. Une de ces chansons notées est dans un manuscrit du treizième siècle, conservé à la Bibliothèque ambrosienne de Milan avec d'autres des troubadours Émeric de Pegulhan (Péguilain), Pierre Vidal, Richard de Berbezil, Folches de Marseille (Folquet), Peirol, Bernard de Ventadour et Raimond de Toulouse.

FAYOLLE (FRANÇOIS-JOSEPH-MARIE), né à Paris, le 15 août 1774, fit ses humanités au collège de Julliy, et étudia les mathématiques à l'École polytechnique, sous la direction de Prony, Lagrange et Monge. Il publia d'abord quelques éditions assez correctes de poètes français du second ordre, ainsi qu'un recueil intitulé *Les quatre Saisons du Parnasse*, dont il a paru seize volumes, depuis 1805 jusqu'en 1809 ; il y a inséré plusieurs articles relatifs à la musique, et des notices sur plusieurs musiciens. En 1809, il entreprit de traduire ou de faire traduire l'ancien Dictionnaire des Musiciens d'Ernest-Louis Gerber ; malheureusement, celui qui fut chargé de ce travail connaissait peu la musique, en sorte qu'il fit une foule de contre-sens que Fayolle n'a pas corrigés. Pour les musiciens français, il copia avec

trop de confiance les articles de La Borde. Fayolle s'est moqué des fautes de Gerber en plusieurs endroits de son ouvrage; cependant le modeste musicien allemand employait vingt-deux ans à corriger ses inexactitudes et à préparer le supplément qu'il a donné de son livre, tandis que son critique faisait le sien à la hâte. Il avait proposé à Choron une association pour la confection de cet ouvrage; mais quoique le nom de celui-ci figure au frontispice, il n'y a mis que peu d'articles, et s'est contenté de fournir l'introduction, extrait bien fait des histoires de Forkel et de Burney, qu'il avait mis précédemment dans ses *Principes de composition des écoles d'Italie*. Le premier volume de la compilation de Fayolle parut, en 1810, sous le titre de *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivants, etc.*, Paris, in-8°. Le second volume fut publié en 1811. Il y a des exemplaires qui portent la date de 1817; mais c'est la même édition dont on a changé le frontispice. Fayolle avait eu pour maître de violoncelle Barny, et Perne lui avait enseigné l'harmonie. Il avait annoncé une *Histoire du violon*; mais il n'en a publié que quelques morceaux, sous le titre de *Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniés, Pugnani et Viotti, extraites d'une histoire du violon*. Paris, Dentu, 1810, in-8°. Vers 1815, Fayolle s'est rendu à Londres, où il est resté jusqu'en 1820, donnant des leçons de littérature française, et fournissant des articles à quelques journaux, entre autres au journal de musique intitulé *The Harmonicon*. De retour à Paris, il y a publié une brochure sous le titre de *Paganini et Bériot* (1830, in-8°), dans laquelle il compare le jeu de ces deux violonistes célèbres. Depuis lors il a fourni quelques notices de musiciens au supplément de la *Biographie universelle* de Michaud. Retiré pendant les dernières années de sa vie à la maison de Sainte-Périne, à Chailot, sorte d'hospice où l'on ne paye qu'une pension modique, il y vécut philosophiquement, se consolant de la perte d'une brillante fortune, qu'il avait dissipée dans sa jeunesse. Il y est mort le 2 décembre 1852. On a de Fayolle plusieurs ouvrages de littérature, et il a été éditeur de plusieurs écrivains classiques de la France.

**FAZZINI** (JEAN-BAPTISTE), chapelain chantre de la chapelle pontificale, né à Rome, fut agrégé à cette chapelle en 1760. Il fut un compositeur distingué tant dans le style ancien que dans le moderne, et remplit successivement les fonctions de maître de chapelle à Sainte-Cé-

cile, à Sainte-Marguerite et à Sainte-Apolline in *Transversis*. M. l'abbé Santini, de Rome, possède en manuscrit des messes à quatre et à cinq, une messe de *Requiem* à huit, *Christus factus est* à trois, *Victimæ Paschali* à huit, *Veni Sancte Spiritus* à huit, *Dixit Dominus* à seize, avec instruments, de la composition de ce maître.

**FEBURE** (JEAN LE), maître de chapelle à Mayence, vers la fin du seizième siècle, a fait imprimer les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Hymni* 4 voc., Costnitz (1), 1596, op. 1, gr. in-fol.; 2° *Madrigali e motetti* à 4, 5 e 6 voci, Anvers, 1595; 3° *Madrigali e motetti* à 4, 5 e 6 voci, ibid., 1596; 4° *Il primo libro de madrigali* à 5 voci, Costnitz, 1600, in-8°; 5° *Fasciculus sacrarum cantionum* 6-12 voc., Mayence et Francfort, 1607. Cette collection contient 40 motets. 6° *Cantiones sacræ*, 4, 5, 6, 8 voc., Francfort, 1607, in-4°; 7° *Rosetum Marianum, oder unser lieben Frauen Rosenartlein, von 35 Lobgesungen mit 5 Stimmen*, Mayence, 1609, in-4°.

**FEBURE** (LE). Voyez **LEFEBURE**.

**FEBVRE** (JACQUES FABER ou LE), surnommé **STAPULENSIS**, parce qu'il était d'Étapes, au diocèse d'Amiens, naquit en 1435, selon quelques biographes, ou, ce qui est plus vraisemblable, en 1455. Après avoir fait ses études à Paris, il parcourut une partie de l'Europe pour augmenter ses connaissances. De retour à Paris, il enseigna la philosophie au collège du cardinal Lemoine jusqu'en 1507. Briçonnet, alors évêque de Lodève, se l'attacha, et l'emmena avec lui lorsqu'il fut transféré au siège de Meaux, en 1518. François I<sup>er</sup> le nomma précepteur du prince Charles, son troisième fils. En 1531, la reine de Navarre l'emmena à Nérac, où il passa les dernières années de sa vie. Fabricius place l'époque de sa mort en 1537, et Freher en 1547; mais cette dernière opinion est peu vraisemblable. Au nombre des ouvrages de Le Febvre, on trouve un traité intitulé : *Elementa musicalia ad clarissimum virum Nicholaum de Haqueville presidentem Parisiensem*, Parisii, 1496, in-fol. Cette édition est rare; un exemplaire est à la bibliothèque Mazarine, à Paris; le P. Martini en possédait un autre, et j'en ai acheté un troisième à Londres. Une deuxième édition du même ouvrage a paru sous ce titre : *Musica libris IV demonstrata*; sur un second feuillet on lit le titre de la première édition : *Jacobi Fabri Elementa musicalia, etc., Parisiis ex*

(1) Petite ville du grand duché de Bade.

*officina Henr. Stephani*, 1510, in-folio. Le livre de Le Febvre fut ensuite réimprimé dans un volume composé de plusieurs ouvrages, et au frontispice duquel on lit ces mots : *In hoc opere contenta Arithmetica decem libris demonstrata; Musica libris demonstrata quatuor; Epitome in libris Arithmeticos divi Severini Boetii; Rithmimachia ludus qui et pugna numerorum appellatur*. Au dernier feuillet on lit : *Ad studiorum utilitatem Henrici Stephani labore et sumptu Parhysitis Anno salutis Domini*, 1514, in-folio. Une quatrième édition fut donnée du même traité de musique, avec le *Curus quatuor mathematicarum artium liberalium* de Pierre Ciruelo, et des *Quæstionculæ prævia in Musicam speculationem divi S. Boetii*; à Paris, chez Simon de Colines, en 1528, in-folio. Enfin, on connaît une cinquième et dernière édition du traité de Le Febvre seul, sous le titre de : *De Musica quatuor libris demonstrata, Parisiis, Cavebat*, 1532, in-4°. Quoique souvent cité par les écrivains du seizième siècle, ce livre est de peu d'utilité, la matière y étant traitée d'une manière spéculative, et non dans ses rapports avec la pratique.

FEBVRE (JACQUES LE), musicien français du dix-septième siècle, fut attaché à la musique de Louis XIII, et même, à ce que l'on croit, fit partie de celle de Henri IV. On connaît de sa composition : *Melange de musique à quatre parties*.

FEBVRE (LE). Voyez LEFEBVRE.

FEDE (D. JOSEPH), né à Pistoie, fut agrégé au collège des chapelains chantres de la chapelle pontificale, en 1662. Il possédait une voix admirable et chantait avec tant d'expression, que Berardi affirme, dans ses *Ragionamenti musicali*, qu'une fois entre autres, Fedè chanta un passage avec tant de douceur et d'accent, que l'auditoire ne put s'empêcher de verser des larmes. Après avoir été maître de chapelle de l'église Saint-Marcel, qui était celle des PP. Servites, il fut bénéficiaire de Sainte-Marie Majeure. L'abbé Ruggiero Gaetano, dans ses mémoires, de l'année sainte 1675, fait l'éloge de la musique de ce compositeur qui fut exécutée, cette même année, dans l'église de Saint-Marcel.

FEDE (FRANÇOIS-MARIE), frère puîné du précédent, naquit à Pistoie dans la première moitié du dix-septième siècle. Il fut agrégé à la chapelle pontificale comme sopraniste, le 6 juillet 1667, ensuite il devint maître de chapelle à Sainte-Marguerite in Trastevere. L'abbé Ruggiero Gaetano dit, dans les mé-

moires cités à l'article précédent, que la musique de Fedè était plus mélodique que celle de tous ses contemporains.

FEDELE (DANIEL — TATAPHILUS). Voyez TATU.

FEDELI (JOSEPH), chanoine du collège de Sainte-Agathe à Crémone, né dans cette ville vers 1720, est auteur d'un traité de plain-chant qui a pour titre : *Regole di canto fermo, ovvero gregoriano, presentate all' illustrissimo e reverendissimo monsignore Ignazio Maria Frangaschi, vescovo di Cremona*, etc. Crémone, 1757, in-fol. avec planches. Cet ouvrage est un des meilleurs qu'on possède sur cette matière.

FEDELI (ROSA), compositeur, né en Italie vers 1670, fut d'abord maître de chapelle du landgrave de Hesse-Cassel jusqu'en 1700; il passa ensuite au service du roi de Prusse, mais il retourna à Cassel quelques années après, et y mourut en 1732. Il a écrit quelques ouvrages pour le théâtre de cette ville, mais les titres en sont ignorés. En 1705, il fit exécuter à Berlin, à l'occasion de la mort de la reine, une grande musique funèbre de sa composition. On a aussi de lui le psaume 110, en manuscrit, et un *Magnificat* à grand orchestre.

FEDERICI (D. FRANCESCO), prêtre et compositeur, né à Rome, vivait dans cette ville vers la seconde moitié du dix-septième siècle. On a deux oratorios de sa composition, qui sont : 1<sup>o</sup> *Santa Christina, oratorio con stromenti*, 1676; 2<sup>o</sup> *Santa Catarina di Sienna, oratorio a cinque voci con stromenti*, 1676. Burney a donné deux airs de ces oratorios dans son Histoire de la musique, t. IV, p. 117. On a aussi de Federici vingt-quatre airs pour voix seule, avec accompagnement de piano. — Il y a eu un autre *Federici* (Joseph), contemporain du précédent, et auteur de six duos pour deux flûtes.

FEDERICI (VINCENT), compositeur dramatique, et professeur de composition au Conservatoire de Milan, lors de l'établissement du royaume d'Italie, est né à Pesaro, en 1764. Destiné par sa famille à suivre la carrière des lois, il fit de bonnes études, et soutint publiquement des thèses de philosophie à l'âge de treize ans. Ce fut alors qu'il apprit à jouer du piano et les règles de l'accompagnement des *partimenti*, sous Angelo Gadani, maître bolognaise. La mort de son père le rendit maître de lui-même à l'âge de seize ans; il voulut alors parcourir le monde, et, sans réfléchir sur les suites de sa résolution, il partit pour Livourne; de là passa à Londres, où il fut bientôt forcé de

donner des leçons de musique pour vivre. Obligé d'exercer un art qu'il n'avait jusque-là cultivé que comme amateur, il se livra avec ardeur à des études théoriques et pratiques, et chercha dans les compositions de Palestrina, de Durante, de Jomelli et de Hændel, le secret des combinaisons harmoniques. Les symphonies de Haydn, qu'il entendit alors pour la première fois, lui donnèrent l'idée des effets que peut produire un orchestre manié par un homme de génie. Nommé vers le même temps pianiste au théâtre italien, Federici put aussi former son style sur ceux de Sarti, de Paisiello et de Cimarosa, qui étaient alors les compositeurs en vogue. Il commença sa carrière par l'opéra de *l'Olimpiade*, qu'il écrivit en 1790. Cet ouvrage fut suivi de *Demofoonte*, de la *Zenobia*, de la *Nitteti*, de *Didone*, et de plusieurs autres, composés pour le théâtre de Londres. Il écrivit aussi beaucoup de morceaux détachés qui furent insérés dans divers ouvrages joués sur le même théâtre. Rappelé en Italie en 1803, par le vice-président de la république italienne, il écrivit à Milan *Castore e Polluce*, et *il Giuditio di Numa*. En 1804, il donna *l'Oreste in Tauride*. Appelé à Turin en 1805, il y composa la *Sofonisbe*. Il revint à Milan au printemps pour remettre à la scène *Castore e Polluce*, à l'occasion du couronnement de Bonaparte. En 1806, il écrivit *Idomeneo*, et *Zatra* : en 1808, à Turin, la *Conquista delle Indie*, et en 1809, à Milan, *Ifigenia in Aulide*. Après le succès de cet ouvrage, il obtint du prince Eugène Beauharnais la place de professeur de contrepoint au Conservatoire de musique de Milan. Puis, il alla à Rome écrire *Virginia*, qui ne réussit pas. En 1812, Federici fit un voyage à Paris et y donna la *Locandiera scaltra*, à laquelle une exécution parfaite procura un brillant succès. De retour à Milan, il y reprit ses fonctions de professeur de contrepoint du Conservatoire, et, en 1826, il succéda à Ambroise Minoja dans la place de censeur de cette école ; mais il ne jouit pas longtemps des avantages de cette position, car il mourut le 26 septembre de la même année, à l'âge de 62 ans. On a aussi une cantate de sa composition intitulée *Teseo*. Federici n'a point une manière à lui ; son style ressemble à celui de Farinelli et de Fioravanti, mais à un degré inférieur ; il a eu cependant un moment de vogue en Italie.

FEDI (...), célèbre chanteur, fondateur de la plus ancienne école de chant qu'il y ait eu à Rome, et dont on a conservé le souvenir. Il vivait vers la fin du dix-septième siècle. Bon-tempi en parle avec éloges dans son Histoire de

la musique, qu'il publia en 1695. Cet écrivain rapporte une singulière preuve de l'attention que Fedi donnait à l'éducation de ses élèves. Selon lui, ce professeur avait l'habitude de les conduire hors des murs de Rome, dans un lieu où se trouve un rocher fameux par un écho polyphone ; et là, il exerçait ces jeunes gens en les faisant chanter en face du rocher, qui répétait exactement leurs traits, et qui, leur montrant leurs défauts, leur enseignait à s'en corriger. Il est difficile de croire que cet exercice en plein air ait été fort avantageux aux élèves de Fedi. Ce maître fut lié d'une étroite amitié avec Joseph Amadori, compositeur, que les auteurs du *Dictionnaire des musiciens* (Paris, 1810) ont confondu avec Jean Tedeschi, surnommé *Amadori*, en le faisant élève de Bernacchi, qui n'était pas né.

FEHR (FRANÇOIS-JOSEPH), organiste de ville à Ravensbourg, naquit le 6 mai 1746, à Lauffenbourg, petite ville du canton d'Argovie, en Suisse. Son père, qui était meunier, et qui le destinait à l'état ecclésiastique, le fit entrer au monastère de Maria-Stein, près de Bâle. Après y avoir fait ses études, tant dans la musique que dans les autres sciences, sous la direction d'un bénédictin nommé le P. Félix Tschupp, et après y avoir achevé son noviciat, il refusa d'entrer dans l'ordre, alléguant le mauvais état de sa santé, et retourna dans la maison paternelle. Son heureuse étoile l'ayant conduit à Ravensbourg, il y obtint la place d'organiste, et, après avoir achevé l'étude du droit, il y réunit celle de procureur de la ville. Le revenu de ces deux places étant insuffisant pour l'entretien de sa famille, il établit une fabrique d'instruments de musique qui obtint bientôt de la célébrité, et qui lui procura d'assez grands bénéfices. Cet artiste, dont le talent sur l'orgue était distingué, est mort vers 1804. Parmi ses compositions, on cite particulièrement un *Te Deum*, des chœurs pour le drame de *Lanassa*, et quelques pièces pour le piano.

FEHR (JOSÈPH-ANTOINE), né à Grœnenbach, au cercle de l'Illér, en 1765, commença ses études littéraires et musicales chez les religieux de Ste-Croix à Memmingen, et les acheva à Dillingen. Doué d'une belle voix de basse et bon musicien, il remplit d'abord avec distinction l'emploi de vice-maître de chapelle au couvent supérieur de Kempten ; puis, en 1800, il fut nommé pasteur à Durach, près de cette ville. Le chant de l'église était négligé dans cette paroisse ; Fehr s'attacha à le perfectionner et à le rendre populaire. Il composa beau-

comp de cantiques, et fit paraître vers le même temps plusieurs recueils de chants allemands avec accompagnement de piano. Lorsque Kempten fut réuni à la Bavière, Fehr fut nommé directeur de musique et inspecteur des écoles de ce canton, pour lesquelles il publia quelques livres élémentaires. Il mourut à Durach en 1807, au moment où on allait lui confier une paroisse plus considérable.

**FEHRE (J.-A.)**, fils d'un bon claveciniste de Mittau, naquit dans cette ville vers 1760, et reçut de son père son éducation musicale. Sa brillante exécution le plaça en peu de temps parmi les pianistes habiles de l'Allemagne. Après avoir professé la musique pendant quelque temps dans sa ville natale, il se rendit à Riga, pour succéder à Muthel, qui venait de mourir. Quelque temps après il devint secrétaire du conseiller de Viestinghof; il occupait encore cette place en 1797. Cet artiste a publié : 1° *Différentes pièces pour le clavecin*, Riga, 1792. Artaria en a donné une seconde édition à Vienne; 2° *XII Chansons avec accompagnement de clavecin*, Kempten, 1796, in-4°; 3° *Recueil de douze chansons avec accompagnement de clavecin*, Bregenz, 1797, in-4°.

**FEHSER (JEAN-JACQUES)**, directeur de l'école de chant de l'église de Kowig, près de Zerbst, est né le 24 juin 1789 à Karith, près de Gommern. Il a publié un livre choral (*Choralbuch*), à l'usage du district de Zerbst.

**FEIGE (JEAN-TRANSFILI)**, né à Zeitz en 1748, se livra fort jeune à l'étude de la musique, et se fit d'abord remarquer par son talent sur le violon; mais la beauté de sa voix l'ayant fait engager comme première basse-taille au théâtre ducal de Strelitz, il cessa de jouer de cet instrument. Ayant été nommé inspecteur, puis directeur du théâtre de la cour, il remplit ces emplois pendant plusieurs années. Plus tard, il renonça à la carrière dramatique, reprit son instrument, et entra comme violoniste à la chapelle de Breslau. Il écrivit alors la musique de deux opérettes de Kallner qui eurent beaucoup de succès : ces ouvrages sont : 1° *Der Frühling* (le Printemps), et *Die Kermess* (la Fête de village). Feige est mort au commencement de ce siècle.

**FEIGE (TRANSFILI)**, frère du précédent, né à Zeitz en 1751, reçut de son père des leçons de violon, et fit de rapides progrès sur cet instrument. Son goût pour la carrière militaire le fit entrer dans un régiment, en 1771. Quatre ans après, il se trouvait à Dantzick, comme sous-officier, et s'y faisait remarquer par son talent comme violoniste. Ayant obtenu son

congé en 1786, il se livra à de nouvelles études pour perfectionner son talent, et fit un voyage en Allemagne et en Russie, donnant des concerts dans plusieurs grandes villes, et se faisant applaudir partout. Appelé à Riga, comme directeur de musique, en 1797, il resta en cette ville pendant trois ans, s'en éloigna en 1800 pour aller occuper la place de maître des concerts du duc de Courlande, à Mittau, et enfin alla s'établir à Breslau. La guerre ayant éclaté de nouveau en 1806, Feige, entraîné par son goût pour la carrière des armes, reprit du service, et entra comme trompette dans le régiment des cuirassiers de Heising. A la bataille d'Auerstedt, il sauva la vie au général Blücher, dont le cheval avait été tué, en lui donnant le sien. Après la paix de Tilsitt, il rentra dans la vie d'artiste, et fit un second voyage en Allemagne, dans lequel il prouva que son talent n'avait rien perdu de sa jeunesse ni de son brillant. Appelé à Breslau, en 1810, comme premier violon du théâtre national, il prit possession de cette place; mais, en 1813, Blücher, qui n'avait point perdu le souvenir de ce qu'il devait au courage de l'artiste, l'appela près de lui pour remplir les fonctions de trompette en chef de l'état-major. Feige obéit et servit encore jusqu'en 1815, où il retourna passer le reste de ses jours à Breslau. Il mourut en cette ville, le 24 mai 1822. Cet artiste était considéré comme un des meilleurs violonistes de son temps en Prusse et dans la Silésie; il n'a publié aucune de ses compositions.

**FEILLÉE (FRANÇOIS DE LA)**, prêtre, était, suivant les notices manuscrites de Boisgelou, attaché au chœur de la cathédrale de Chartres, vers le milieu du dix-huitième siècle. Cet ecclésiastique est auteur d'un livre, souvent réimprimé, qui a pour titre : *Méthode pour apprendre les règles du plain-chant et de la psalmodie*, Paris, 1745, in-12. Le même ouvrage, 2<sup>me</sup> édition, Poitiers, J. Faulcon, 1748, in-12. Il paraît que l'auteur ne reconnaissait pas cette édition, car il en donna une à Paris, chez Hérissant, en 1754, comme une seconde édition, augmentée, revue et corrigée, sous ce titre : *Méthode nouvelle pour apprendre parfaitement les règles du plain-chant et la psalmodie*. Le même éditeur de Poitiers a donné une autre édition du même ouvrage en 1782, in-12. Après le rétablissement des églises, et lorsque le besoin de former des chantres se fit sentir en France, on donna de nouvelles éditions du livre de La Feillée. Les meilleures sont celles dont les titres suivent : 1° *Méthode pour apprendre parfaite-*

ment les règles du plain-chant, nouvelle édition, Avignon, Berenguer, 1810, in-12; 2° *Méthode pour apprendre*, etc., etc., avec des messes et autres ouvrages en plain-chant mesuré et musical, à voix seule et en parties, à l'usage des paroisses, nouvelle édition, Lyon, Am. Leroy, 1812, in-12; 3° *Méthode pour apprendre parfaitement les règles du plain-chant et de la psalmodie*, nouvelle édition, Avignon, 1815, in-12; 4° *Méthode de plain-chant disposée à l'usage des principaux diocèses de France*, notée, quant aux chants figurés, d'une manière plus conforme aux principes de la musique, édition donnée par F.-D. Ayné, Paris, Rusand, 1820, in-12; nouvelle édition, augmentée, Lyon et Paris, Rusand, 1823, in-12; *idem.*, 1825, in-12; *idem.*, 1827, in-12; 5° Autre édition, augmentée par un ecclésiastique, élève de l'auteur, Avignon, Chambeau, 1825, 1827, 1835, in-12. Nouvelles éditions, publiées à Lyon, chez Pelagou, Lesné et Crozet, 1836, 1842 et 1846, in-12. Inférieur en mérite à quelques autres traités de plain-chant publiés en France, celui de La Feillée n'a dû son succès qu'à la facile méthode de l'auteur. On a aussi de cet ecclésiastique un abrégé de l'Antiphonaire romain, dont la première édition a paru à Paris, chez Hérisant, en 1751, in-12. Un musicien de la cathédrale de Poitiers, nommé Dollé, en a donné de nouvelles éditions intitulées : *Epitome Antiphonarum romanarum, seu vespérales pro dominicis et festis... Novissima editio, adaucta, et in parte quæ ad musicam spectat emendata* à D. Dollé natu major. Pictaviensis, Barbier, 1820, in-12; 1826, in-12; 1834, in-12. Enfin, le même de La Feillée a donné un abrégé du Graduel sous ce titre : *Epitome Gradualis romanæ, seu cantus Missarum dominicalium et festivarum totius anni*. Il y en a plusieurs éditions. Une des dernières a été publiée à Saint-Brieuc, Prudhomme, 1847, in-12. M. Bourquelot, continuateur de la *Littérature française contemporaine* de M. Quérard, a pris cet abrégé du chant des messes pour une édition nouvelle du volume précédent, qui contient le vespéral (tome IV, p. 529). La méprise est un peu forte, et l'on peut s'étonner de voir un ancien élève de l'école des Chartes confondre l'Antiphonaire avec le Graduel.

FEIGERL (E.-M.), organiste et professeur de piano, à Vienne, s'est fait connaître par les productions suivantes : 1° Deux préludes et fugues pour l'orgue, op. 1, Vienne, Diabelli; 2° Trois préludes *idem*, op. 2, *ibid.*; 3° Trois

préludes et fugues *idem*, op. 3, *ibid.*; 4° Trois préludes, op. 4, *ibid.*; 5° Douze études pour le piano, *ibid.*

Un violoniste du même nom (Wenzel Fricke), né à Vienne, a fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville. Après avoir voyagé en Hongrie dans sa jeunesse, il s'est fixé à Moscou. On a publié de sa composition vingt-quatre études ou caprices pour le violon, Vienne, Haslinger.

FEITHIUS (ÉVERARD), philologue du seizième siècle, naquit à Elbourg, dans la Gueldre, et fit ses études dans le Béarn et à la Rochelle. Il a fait imprimer *Antiquitatum homericarum, libri IV*; Leyde, 1677, in-12; Amsterdam, 1725, in-12, et Strasbourg, 1743, in-8°. Gronovius a inséré cet ouvrage dans son *Thesaurus Antiquitatum græcarum*, tome VI. Au chapitre 4<sup>e</sup> du livre IV, Feithius traite de la musique des anciens, notamment de la lyre, du plectre et de l'accompagnement du chant par la cithare.

FEL (MARIE), fille d'un organiste de Bordeaux, naquit dans cette ville en 1716. Elle n'avait que dix-sept ans lorsqu'elle débuta à l'Opéra, en 1734, dans le ballet des *Éléments*. Sa voix était belle, étendue, également sonore dans toutes ses cordes, et ses connaissances en musique étaient plus solides que celles des acteurs de ce temps; tous ces avantages lui procurèrent des succès éclatants, qui se soutinrent pendant plus de vingt-cinq ans. Mais sa mauvaise santé et la délicatesse de sa poitrine l'obligèrent à quitter le théâtre, en 1759. Cependant elle chanta au Concert-spirituel jusqu'en 1770 : elle y avait accompli un service de trente-sept ans. Elle prononçait également bien le français, l'italien et le latin.

FEL (....), frère de la précédente, né à Bordeaux vers 1715, mourut à Bicêtre, atteint d'aliénation mentale. Il a publié à Paris un recueil de douze Cantatilles françaises, et deux suites d'airs et de duos à chanter. Fel était renommé, de son temps, comme maître de chant dans le goût français. Il était entré à l'Opéra comme basse taille des chœurs, en 1737; il se retira en 1753, et obtint une pension de 300 francs.

FELDMAYR (JEAN), né en 1579 à Geisenfeld, en Bavière, apprit la musique à Berchtesgaden, et fut ensuite organiste dans le même lieu. Il a publié une collection de motets de sa composition, intitulée : *Sacristia animæ amantis Deum*, Augsbourg, 1611, et une autre, sous le titre de *Jubilum D. Bernardi*, imprimée à Dillingen, 1607, in-4°.

**FELDMAYR** (JEAN-GEOFFROY), naquit en 1757, à Pfaffenhoffen, petite ville sur l'Inn, où son père était sacristain. Dès son enfance, il apprit les principes du latin et de la musique au couvent d'Indersdorff; dans la suite il devint directeur de la musique du prince de Watterstein, et composa pour sa petite cour des messes, des symphonies, des concertos et de petits opéras. Il quitta ensuite cette position pour se rendre à Hambourg, où il se trouvait encore en 1811. On a gravé à Munich un concerto de flûte de sa composition.

**FELICE** (AUGUSTIN DE), excellent chanteur, né à Piperno, dans l'État de l'Église, vers 1650, était au service de la cour de Bavière en 1662.

**FELICI** (BARTOLOMEO), compositeur, né à Florence vers 1730, a donné sur divers théâtres d'Italie quelques opéras, parmi lesquels on cite l'*Amante contrastato*, 1768, et *Amore soldato*, 1769. Il a composé aussi plusieurs morceaux détachés, des quatuors de violon, restés en manuscrit, et des psaumes à quatre voix avec accompagnement d'orchestre. Cet artiste ouvrit à Florence, en 1770, une école de contrepoint qui a en quelque célébrité.

**FELICIANI** (ANDRÉ), maître de chapelle de la cathédrale de Sienne, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Il s'est fait connaître avantageusement par un bon ouvrage, intitulé : *Missarum cum 4, 5 et 8 vocibus liber primus*, Venise, Jacques Vincenti et Richard Amadino, 1584, in-4°. On a aussi imprimé de sa composition : *Il primo libro de' madrigali a 5 voci*, Venezia, app. Ang. Gardane, 1579, in-4° obli.

**FELIS** (ÉTIENNE), compositeur, né à Bari, vers 1550, était, en 1585, chanoine et maître de chapelle à la cathédrale de cette ville. Il a publié des motets et cinq livres de madrigaux. Le premier livre, à six voix, a été imprimé par Ange Gardane, en 1579, in-4°, oblong. Le cinquième est daté de Venise, 1583, in-4°. On trouve aussi dans le catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal l'indication du sixième livre sous ce titre : *Madrigali a cinque, con alcuni a sei, e un dialogo a sette*. Lorsque le duc Philippe Dominique de Croy se rendit à Prague, en qualité d'ambassadeur, Felis le suivit en cette ville, et y publia un recueil de messes sous ce titre : *Missa sex vocum, liber primus*, 1588, in-4°. Cet ouvrage est dédié par l'auteur au duc de Croy, son protecteur. L'ouvrage renferme deux messes à six voix. La première est intitulée : *La, sol, fa, mi, re, ut*, et l'autre : *Missa sancti Nicolai*.

**FELL** (JEAN), savant ecclésiastique anglais, né à Sunningwell, dans le comté de Berg, en 1625, servit d'abord avec zèle, dans un corps de milice royale, la cause de Charles I<sup>er</sup>, entra ensuite dans les ordres, devint, à la restauration, chapelain ordinaire du roi, chancelier de l'église du Christ, vice-chancelier de l'Université, puis évêque d'Oxford, où il mourut le 18 juillet 1686. Dans l'édition grecque d'Aratus, qui a été publiée à Oxford en 1672, in-8°, il a ajouté, d'après des manuscrits grecs, des Hymnes aux muses, à Apollon et à Némésis, avec l'ancienne notation, et une petite dissertation intitulée : *Diatriba de musicæ antiquæ græcæ*, avec un fragment de Pindare, également noté, que le père Kircher, Jésuite, avait découvert en Sicile. Ces divers morceaux ont, depuis lors, exercé la sagacité des amateurs de la musique grecque, et beaucoup de fausses interprétations en ont été faites.

**FELLER** (FRANÇOIS), facteur d'orgues, né, en 1785, à Koenigswald, village de la Bohême, et mort le 1<sup>er</sup> juin 1845, a construit, à Osseg, près de Tœplitz (Bohême), dans une abbaye de l'ordre de Cîteaux, un orgue remarquable qui n'a été terminé que dans l'année même de sa mort. Ce qui donne à cet instrument un caractère particulier, c'est que, bien que composé de trente-quatre jeux, répartis sur trois claviers, dont quatre de 16 pieds et un de 32 pieds, il n'a qu'un seul jeu d'anches, qui est un trombone de 8 pieds dans la pédale. Tous les autres jeux sont des montres (principal), des bourdons, des salicionals et spitzflûtes (flûtes à fuseaux ou coniques), des jeux de mutation et particulièrement de puissants pleins jeux. Rien ne surpasse, dit-on, la majesté douce et en même temps puissante de cet instrument, dont les combinaisons ont été dirigées par le père Athanase Bernard, directeur du chœur de l'abbaye d'Osseg. L'orgue a deux claviers à la main et un clavier de pédales; il est disposé pour un troisième clavier manuel positif qui aura sept registres, dont un principal de 8 pieds. Le sommier de pédales est aussi préparé pour ajouter à l'orgue un trombone de 16 pieds (Bombarde). Au point de vue religieux, et particulièrement pour l'accompagnement d'un chœur nombreux de moines, ce système de construction d'un orgue est très-bon; mais il lui manque la variété de timbres et les oppositions de sonorités que la facture moderne a introduites dans les instruments de ce genre. Pour la formation d'un instrument parfait, autant qu'on peut mettre de perfection dans les œuvres humaines,

il faudrait y réunir les deux systèmes dans leurs plus belles qualités et éviter les excès de l'un et de l'autre. L'instrument d'Osseg, non compris le buffet, a coûté 8,180 florins de convention (environ 17,000 francs); pendant la durée de sa construction, le facteur, ses fils et les ouvriers ont été logés et nourris à l'abbaye. Feller a laissé deux fils qui continuent l'exploitation de sa fabrique.

FELLER (A.), organiste à Eisenberg, dans le duché de Saxe-Hildburghausen, a fait exécuter, à la fête musicale de chant d'ensemble, à Zeitz, le 21 mai 1834, un hymne de sa composition avec solos et chœurs, dont la dernière partie fuguée a été louée à cette époque. En 1838, on entendit un psaume du même artiste à la fête des sociétés chorales de la Saxe, dans l'église de la ville, à Schmöll; et, enfin, au mois de juin 1840, on exécuta, à la septième fête des mêmes sociétés, à Altenbourg, l'hymne de M. Feller, *Empor, Gesang, Empor!* (Haut, Chant, Haut!) pour chœur et orchestre, où l'on remarqua de belles choses.

FELSBERG (J.), cantor à l'église principale de Gotha, en 1830 et années suivantes, professeur de musique et de chant au collège de cette ville, et directeur de la Société de chœurs d'hommes, a publié un livre élémentaire sous ce titre : *Leitfaden beim ersten Unterrichte im Singen für Lehrer und Lernende* (Guide pour les premières études du chant à l'usage des professeurs et des élèves), Gotha, 1835.

FELSZTYN ou FELSTEIN (SÉBASTIEN DE), ou, enfin, FELSTIN, comme l'écrivent les auteurs allemands, en polonais *Felcztynski*, est connu sous ce nom à cause de la petite ville de Felsztyn, en Galicie, où il avait vu le jour. Il ne naquit pas à la fin du seizième siècle, comme le dit M. Sowinski, dans son livre intitulé : *les Musiciens polonais et slaves* (p. 185); car ses ouvrages furent imprimés au commencement de ce siècle; cette faute est sans doute une erreur de plume ou d'impression. Ce fut dans la seconde moitié du quinzième siècle que le savant dont il s'agit vint au monde. M. Sowinski dit que *cet illustre professeur est peu connu des historiens polonais*, et que les autres écrivains en font à peine mention : on ne comprend pas trop comment on peut être à la fois *illustre et peu connu*; car l'illustration est inséparable de la célébrité. Quoi qu'il en soit, Sébastien de Felsztyn fit ses études à l'Université de Cracovie et fut fait bachelier dans les arts libéraux, puis tribun de Samborz, dit M. Sowinski, d'après Janocki, son biographe. Devenu

professeur de l'Université où il avait étudié, après être entré dans la prêtrise, il s'occupait particulièrement du chant choral et de la musique. M. Sowinski ajoute que Sébastien, ayant été nommé supérieur de Sanok, par l'influence de Nicolas Herbut, castellan de Przemysl, refusa cette place pour se consacrer aux sciences; cependant, lui-même cite un ouvrage de ce même savant (*Directiones Musicae*), où nous voyons dans le titre : *per venerabilem D. Sebastianum Felstinensem, artium liberalium bacchalarium, ac Sanoc-Ecclesiae parochialis rectorem*. Après la date de 1544, indiquée sur le frontispice de ce volume, nous ne trouvons plus rien sur Sébastien de Felsztyn, et ses biographes gardent le silence sur l'époque de sa mort. Je suis obligé de relever encore ici une inexactitude échappée à M. Sowinski; il dit (p. 188) : « Il est à remarquer que les ouvrages de Sébastien Felstin sont peu connus des historiens qui ont écrit sur la musique; ni Fockel, dans sa *Littérature générale*, ni Gerber, dans son *Dictionnaire des Musiciens*, n'en parlent, et cependant ces ouvrages, écrits en latin, au nombre de cinq, existent depuis trois cents ans..... Ce silence ne s'explique pas chez les biographes allemands, etc. » L'observation est juste quant à la littérature de la musique de Forkel; mais le même reproche ne peut s'adresser à Gerber, dont le *Nouveau lexique des Musiciens* (1), publié en 1812, contient un article sur Sébastien de Felstein et sur ses ouvrages, emprunté aux septième et huitième numéros du *Magasin historique, littéraire et bibliographique de Meusel* (2), publié en 1794, et qui a été reproduit par Lichtenthal (3), par M. Ferdinand Becker (4) et par moi-même, dans la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens* (5). De plus, Sulzer a fourni des renseignements très-exacts sur les ouvrages de Sébastien de Felstein dans la seconde édition de sa *Théorie générale des beaux-arts*, publiée, il y a soixante-douze ans (6); renseignements ignorés de M. Sowinski lui-même.

Les ouvrages connus de Sébastien de Felsztyn

(1) *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, t. II, col. 401.

(2) *Hist. littér. bibliogr. Magazyn*, 7ten und 8ten st., p. 309.

(3) *Dezision. e bibliogr. della Musica*, t. III, p. 6, t. IV, p. 473.

(4) *System.-chronol. Darstellung der musikal. Litter.*, p. 4. 353, 357.

(5) Tome IV, art. Felstein.

(6) *Allgem. Theorie der Schönen Künste*, t. IV, p. 378. et 775.



sont ceux-ci : 1° *Opusculum musicæ compilatum noviter per dominum Sebastianum presbyterum de Felstin; pro institutione adolescentium in cantu simplici seu gregoriano*, sans nom de lieu et sans date. M. Sowinski a donné la description de ce volume (loc. cit.) d'après un exemplaire appartenant au prince Wladislas Czartoryski; il en existe un à Cracovie, dans la bibliothèque de M. Swidzinski, et la bibliothèque royale de Munich en possède un troisième. Cette édition est vraisemblablement la première. Meusel a donné la description du même ouvrage dans son *Magazin historique, littéraire et biographique* (1704), n° 7, p. 311, mais d'après une édition publiée à Cracovie, en 1515; M. Sowinski n'a point eu connaissance de celle-là. Une troisième édition porte ce titre : *Opusculum musicæ, noviter congestum per honorandum Sebastianum Felstinensis artium baccalarium; pro institutione adolescentium in cantu simplici seu gregoriano. Ad dita est Musica pignativa, Martino Cromero Biazensi, auctore, impressum Cracoviæ per Hieronymum Victorum*, anno D. MDXXXIII, in-4°. Ce traité de la musique figurée ou mesurée de Kromer semble indiquer que Sébastien de Felstein n'a point écrit sur cette matière, puisqu'on ajoute à son ouvrage sur le plain-chant celui d'un autre auteur sur la musique proprement dite; cependant, je trouve dans le catalogue manuscrit des livres sur la musique de la bibliothèque royale de Berlin celui-ci : *Felstin (Seb. de) : Opusculum Musica mensuralis, sine loc. et an.* 4°. Voilà donc un traité de la musique mesurée de cet auteur imprimé sans nom de lieu et sans date, et nous trouvons dans Sulzer (t. IV, p. 578) cette autre édition : *Sebast. von Felstein Opusculum utriusque Musicæ tam choralis quam etiam mensuralis*, Cracoviæ, 1519, in-4°, et j'en ai vu une autre édition de Cracovie, 1597, in-4°, sous le même titre exact, à Naples, chez Selvaggi. (Voyez ce nom). Il y a donc un traité de la musique mesurée de Sébastien de Felstein différent de celui de Kromer ajouté au traité du plain-chant dans l'édition de 1554. Cet ouvrage est le deuxième dans l'ordre des dates; 3° *Aliquot hymni ecclesiastici, vario melodiarum genere editi, per Dominum Sebastianum Felstinensem, artium baccalarium*, Cracoviæ, apud Hieronymum Victorem, anno Domini MDXXII, in-8°. Cet ouvrage, dit M. Sowinski, fut écrit par l'auteur à la demande du roi de Pologne, Sigismond I<sup>er</sup>. 4° *Duo Aurelii Augustini, episcopi Hippo-nensis de Musica Dialogi V I reverendi patris et Domini Erasmi abbatis Mogilem auspicio*

*editi, per venerabilem D. Sebastianum de Felstin, artium baccal. Sanocensis Ecclesiæ parochum*. Cracoviæ in officina Hieronymi Victoris, anno Salutis nostræ MDXXXVI, in-4°. Cette édition du traité de musique de saint Augustin n'est citée par aucun biographe; 5° *De Musica laudibus Oratio*, Cracoviæ, 1540, in-8°. M. Sowinski n'a pas eu connaissance de cet ouvrage (voyez LIBANUS). 6° *Directiones Musicae, ad cathedralis Ecclesiæ Premisliensis usum. Magnifico Domino D. Nicholao Herborto a Felstin, Castellano Premisliensi, Domino ac Patrono suo benignissimo gratitudinis causa oblata: per Venerabilem D. Sebastianum Felstinensem, artium liberalium baccal., ac Sanoc. Ecclesiæ parochialis rectorem. Exodebat Hierom. Victor regis chalcogr.* Cracoviæ, anno MDXLIII, kal. octobris, in-8°.

FELTON (WILLIAM), chanoine de Hereford, en Angleterre, vers le milieu du dix-huitième siècle, a eu de la célébrité pour son exécution sur l'orgue. Il a publié trois suites de concertos pour cet instrument, où il a cherché à imiter le style de Hændel, et trois suites de leçons pour le clavecin. Ces ouvrages sont devenus très-rares.

FELTRE (ALPHONSE CLARKE, comte de), troisième fils du maréchal duc de Feltre, naquit à Paris, le 27 juin 1806 (1). Il entra, en 1824, dans l'École militaire des pages du roi et en sortit à la fin de 1826, avec le brevet de sous-lieutenant dans le régiment des cuirassiers de Berry, où servaient déjà, comme officiers, ses deux frères, le duc et le comte Arthur de Feltre. En 1829, il donna sa démission pour vivre près de sa mère, et se livra sans obstacle à la culture des arts. Il mourut à Paris, le 3 décembre 1850, dans sa quarante-cinquième année. Dès son enfance, le comte de Feltre avait montré d'heureuses dispositions pour la musique, et rien n'avait été négligé pour leur développement. Après s'être livré d'une manière sérieuse à l'étude du piano et de l'harmonie, il prit, en 1825, des leçons de compositions de Reicha, et Boieldieu, dont il fit la connaissance dans l'année suivante, lui donna des conseils relatifs à la pratique de l'art, avec la bienveillance qui lui était naturelle et ajoutait beaucoup de charme aux enseignements qu'il puisait dans son expérience. Après son retour à Paris, en 1829, M. de Feltre se livra avec plus d'ardeur à l'étude de la composition, et, bientôt

(1) Je suis redevable des matériaux qui ont servi à la composition de cette notice, à M. le marquis de Cubières, ami de feu M. le comte de Feltre.

après, il publia des premiers essais de musique vocale et instrumentale. Ce fut à cette époque qu'il écrivit la partition instrumentée d'*Une Aventure de Saint-Foix*, opéra comique en un acte, paroles d'Alexandre Duval, qui avait été représenté autrefois avec la musique de Tarchi. Cette production de M. de Feltre est restée inédite. En 1831, il écrivit, avec accompagnement de piano et d'instruments à cordes, *le Garde de Nuit*, opéra comique en trois actes, qui fut représenté avec succès chez la princesse de Vaudémont. Longtemps après (en 1844), le compositeur refit en partie son ouvrage, y ajouta plusieurs morceaux et l'instrumenta pour l'orchestre. En cet état, l'opéra, auquel on avait donné pour titre *le Capitaine Albert*, fut mis en répétition au théâtre de l'Opéra-Comique; mais des difficultés s'élevèrent pour la distribution des rôles, et M. de Feltre retira son ouvrage. La partition, réduite pour piano, a été gravée dans ses œuvres posthumes. En 1834, il avait fait représenter, au théâtre de l'Opéra-Comique, *le Fils du Prince*, ouvrage en deux actes, dont la musique obtint du succès, en dépit d'un livret fade et ennuyeux. *L'Incendio di Babilonia*, opéra italien en deux actes, destiné au théâtre de Paris, fut écrit en 1841, mais n'a pas été représenté; la partition pour piano a été publiée dans les œuvres posthumes de l'auteur. M. de Feltre écrivit aussi une partie de la partition de *Valérie*, opéra en deux actes de Scribe et Mélesville, mais l'ouvrage ne fut pas achevé.

Les œuvres de musique instrumentale de M. de Feltre qui ont été publiées sont : 1° *Rondoletto* (en si bémol) pour piano, op. 1; 2° *Rondeau espagnol* en septuor pour piano, deux violons, alto, violoncelle et deux cors, op. 2; 3° *Deux rondeaux* pour piano, op. 3; 4° *Souvenir d'Auvergne*, rondeau montagnard pour piano, op. 6; 5° *Deux airs suisses* pour piano, op. 3; 6° *Air varié* pour piano et violon, op. 7; 7° *Douze valse* pour piano, op. 4; 8° *Huit valse* militaires pour piano (sans numéro); 9° *Trois valse* avec introduction et finale pour piano (idem); 10° *Grande sonate* pour piano (gravée dans les œuvres posthumes); 11° *Trois sonates* pour piano et violon (idem); 12° *Grande valse* pour piano dédiée à M<sup>lle</sup> de Flavigny (idem); 13° *Idem*, dédiée au duc de Fezensac (idem); 14° *Trois valse* pour piano (idem); 15° *Trois valse* à quatre mains pour piano (idem). **MUSIQUE INSTRUMENTALE INÉDITE**: 16° Plusieurs fragments de symphonies; 17° Plusieurs sérénades, quatuors et quintettes pour instruments à cordes ou à vent; 18° Fragments d'un

trio pour piano, violon et violoncelle; 19° *Trois suites d'airs variés* pour piano; 20° *Rondeau* pour piano; 21° *Rondeau* pour piano et violon; 22° *Rondeau* de concert pour piano, deux violons, alto et violoncelle; 23° *Air varié* pour piano et violon; 24° *Quatre suites* de valse pour piano; 25° *Deux suites d'airs* de ballets pour piano, violon et violoncelle concertant. **MUSIQUE VOCALE PUBLIÉE**: 26° *Le Fils du Prince*, opéra comique en deux actes, grande partition d'orchestre, Paris, Meissonnier; 27° *Le Capitaine Albert*, opéra comique en trois actes, partition de piano et chant (dans les œuvres posthumes); 28° *L'Incendio di Babilonia*, partition de piano et chant (idem); 29° *Cinq duos* bouffes pour soprano et basse avec accompagnement de piano; 30° *Les Chasseurs*, deux duos pour ténor et basse; 31° *Environ soixante romances, mélodies et chansonnettes*, parmi lesquelles on a remarqué : *l'Ame du Purgatoire*, *Printemps d'amour*, *la Peur de l'Orage*, *Piétro*, *Chantons nos belles*, etc.; 32° *Les Femmes*, recueil de six mélodies; 33° *Un Roman de jeune fille*, recueil de six mélodies; 34° *Un premier amour*, recueil de six mélodies; 35° *Trois dernières pensées musicales* (dans les œuvres posthumes). **MUSIQUE VOCALE INÉDITE**: 36° *Soixante-trois romances, chansons et mélodies*; 37° *Vingt nocturnes*, duos et trios; 38° *Trois duos italiens*; 39° *Cinq cantates ou scènes avec chœurs*; 40° *Cinq scènes et airs sur des Méditations* de Lamartine; 41° *Hymne à la Vierge*, pour soprano et contralto; 42° *Ave Maria*, chant d'église.

La musique d'Alphonse de Feltre se recommande aux hommes de goût par un caractère dominant de douce mélancolie, par l'élégance et par la distinction. Si elle ne fit pas dans le monde artiste une vive sensation, si la presse s'en occupa peu, les penchants de l'auteur en furent la cause principale. Timide, craignant le bruit, étranger à toutes les manœuvres par lesquelles les hommes de notre époque occupent le public d'eux et de leurs œuvres, il se contentait du plaisir de produire, aimait l'art pour lui-même, et ne fit jamais rien pour se mettre en évidence. Lorsqu'il publia quelque chose, ce fut pour céder aux sollicitations de ses amis, et ce n'est qu'après son décès, qu'ils ont pu mettre au jour quelques-uns de ses ouvrages les plus importants. Mais qui s'occupe des morts?

**FELTZ** (Louis), professeur de musique du séminaire et organiste de la cathédrale de Langres, s'est fait connaître comme écrivain didactique et comme compositeur par divers.

productions dont voici les titres : 1° *Pratique du plain-chant, ou Manuel du jeune Chantre, précédé des principes élémentaires du chant grégorien*, Langres, 1840, in-12 de 176 pages; 2° *Supplément à la pratique du plain-chant*, ibid., 1846, in-12. Ce volume contient une messe en plain-chant alternativement à voix seule et à trois voix, des faubourdon et des motets; 3° *Manuel musical des écoles primaires*, Paris, Hachette, in-8° de 60 pages; 4° *Versets pour l'orgue*, Paris, Canaux; 5° *Morceaux d'orgue pour l'élévation*, idem; 6° *Offertoires pour l'orgue*, idem; 7° *Motets à trois voix*, idem; 8° *Motets à voix seule et avec chœurs à trois voix*, idem; 9° *Plusieurs romances*, ibid.

FÉMY (FRANÇOIS), connu sous le nom de FÉMY L'AÎNÉ, violoniste, né à Gand, le 4 octobre 1790, était fils d'un musicien de cette ville, nommé Ambroise Fémy. Il entra au conservatoire de musique de Paris, le 3 thermidor an XI, et le premier prix d'harmonie lui fut décerné en 1806. Élève de Kreutzer pour le violon, il obtint le premier prix de cet instrument au concours de 1807. Pendant quelques années, il fut attaché à l'orchestre du théâtre des Variétés, puis il voyagea en France et en Allemagne. En 1827, il était à Francfort-sur-le-Mein, et il y fit représenter, dans l'année suivante l'opéra allemand, *der Raugraf*, et y fit exécuter sa première symphonie. On le retrouve à Rotterdam en 1834, où sa troisième symphonie est publiée aux frais de la Société pour l'encouragement de la musique. Dans l'année suivante, il y donne sa quatrième symphonie. Il y était encore en 1839. On a de cet artiste : 1° Trois concertos pour violon et orchestre; le troisième, publié à Mayence, chez Schott, a pour titre : *le Quart d'heure*; 2° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, Paris, Aulagnier; 3° Quatuor concertant, Leipzig, Hofmeister; 4° Romance de l'opéra de *Joseph*, variée pour violon principal et orchestre, Mayence, Schott; 5° Couplets de *Cendrillon*, variés pour violon principal et quatuor d'accompagnement; 6° Romance de *Cendrillon*, idem, avec quatuor d'accompagnement, Paris, Troupenas; 7° *Que ne suis-je la fougère*, varié pour violon, avec quatuor, Paris, Schöenberger; 8° Six duos faciles pour deux violons, op. 4; liv. I et II, Offenbach, André; 9° Trois duos faciles, idem, liv. III, Paris, Gambaro; 10° Trois grands duos, idem, Bruxelles, Plouvier; 11° Trois duos, idem, liv. V, Paris, Naderman; 12° Six duos faciles, Paris, Jouve; 13° Air varié en sextuor,

Paris, Momigny; 14° Deux symphonies publiées en Hollande.

FÉMY (HENRI), frère cadet du précédent, né à Gand au mois de février 1792, fut admis au conservatoire de Paris, au mois d'octobre 1805, comme élève de Baudiot pour le violoncelle. En 1808, il obtint, au concours, le premier prix de cet instrument. Deux ans après, il commença à se faire entendre dans les concerts de l'Odéon, et joua à l'un deux un concerto de son maître. Vers le même temps, il a publié : Trois trios pour deux violons et violoncelle, op. 1, Paris, Ozy, et trois autres trios pour les mêmes instruments, op. 2, Paris, Le Duc. En 1815, Fémy s'est rendu en Amérique.

FENAROLI (FEDERICO), né à Lanciano, dans les Abruzzes, en 1732 (M. le marquis de Villaroja dit que ce fut en 1740, mais il se trompe, car les journaux ont donné son âge de quatre-vingt-cinq ans lorsqu'il mourut), fut élevé au conservatoire de Loreto, à Naples, où il reçut des leçons de Durante, lorsque ce maître succéda à Porpora en 1742. Ayant fini ses études, il entra au conservatoire de la *Pietà de' Turchini* pour y remplir les fonctions de maître, qu'il continua jusqu'à sa mort, arrivé le 1<sup>er</sup> janvier 1818. Pendant le cours de son long professorat, Fenaroli a formé une multitude d'élèves très-instruits, au moyen de sa méthode simple et facile. Ce n'est pas qu'il ait possédé une théorie profonde et raisonnée : toute sa science était de tradition et de sentiment. Une harmonie simple, pure, et l'art de faire chanter toutes les parties d'une manière naturelle, en faisaient le fond. On raisonne peu sur la musique en Italie : tout y est de pratique, et, depuis plus d'un siècle, les méthodes des conservatoires de Naples n'ont point fait un pas. Toute la science y est bornée à un petit nombre de règles que Fenaroli a exposées avec clarté dans un livre élémentaire qui a pour titre : *Regole per i principianti di Cembalo*; mais ces préceptes peu nombreux sont suivis de beaucoup de basses chiffrées (*partimenti*) sur lesquelles le maître en faisait faire l'application; de sorte que ces règles devenaient bientôt familières aux élèves par l'usage constant qu'ils en faisaient. L'ouvrage de Fenaroli a été gravé à Paris par les soins d'Imbimbo, qui en a traduit le texte, et se trouve chez Launer, successeur de Carli. Déjà Choron avait introduit un choix des *partimenti* de Fenaroli dans ses *Principes de composition des écoles d'Italie*. Fenaroli a écrit quelques morceaux pour l'église; ses

compositions se distinguent plus par la pureté de style que par l'invention. On connaît de lui : 1° Douze motets à quatre voix, dont deux dans le style pastoral ; 2° quatre messes solennelles avec orchestre ; 3° une messe de *Requiem* ; 4° trois *Dixit* à quatre voix ; 5° deux *Te Deum* avec orchestre ; 6° les Répons pour la fête de saint Antoine ; 7° *Laudate pueri* à quatre voix ; 8° *Credo* à deux voix et orchestre ; 9° *Improperii* pour la semaine sainte ; 10° *Ecce lignum crucis* à quatre voix ; 11° *Ave Maria* à quatre voix ; 12° Leçons des trois jours de la semaine sainte ; 13° Leçons des morts ; 14° *Veni Creator* pour soprano et contralto ; 15° *Veni Sponsa Christi* à quatre voix ; 16° deux *Miserere* à quatre voix ; 17° Hymne pour la fête de saint Michel ; 18° Cantates à deux voix ; 19° Études de contrepoint.

**FENZI.** Deux frères de ce nom se sont fait une réputation comme violoncellistes. Ils sont nés à Naples et ont fait leurs études musicales dans cette ville. Victor, l'aîné, vint à Paris en 1807, et s'y fit entendre dans plusieurs concerts avec beaucoup de succès. Il passait pour l'emporter sur son frère pour la beauté du son et le brillant de l'exécution. Vers la même époque, il partit pour la Russie, où il se fixa, après avoir parcouru une partie de l'Allemagne. Il est mort à Moscou, au mois d'avril 1827, laissant une veuve dans une situation peu fortunée. Après la mort de son mari, cette femme, nommée *Erminie Fenzi*, et qui avait été longtemps au service de la cour de Russie, retourna en Italie et chanta à Milan, à Rome et à Naples, depuis 1820 jusqu'en 1834. Fenzi a publié, tant à Paris qu'en Allemagne, quatre concertos pour le violoncelle, plusieurs pots-pourris, des trios, trois livres d'airs variés pour son instrument, et deux livres de trios. Son frère, Joseph, le meilleur violoncelliste de Naples, est attaché à la chapelle du roi, et au théâtre Saint-Charles. Il a écrit aussi quelques concertos et des airs variés pour violoncelle. Il a fait plusieurs voyages en Italie.

**FEO (S.),** contrapuntiste florentin, vivait vers le milieu du quatorzième siècle, et était contemporain de François Landino, surnommé *Francesco degli organi*, de maître *Giovanni di Firenze*, de maître *Jacopo da Bologna*, de *Nicholo del Proposto*, et de quelques autres musiciens italiens. Dans un manuscrit précieux conservé à la bibliothèque royale de Paris (n° 535, in-4°, du supplément), et qui contient deux cent vingt-neuf chansons italiennes et françaises, du quatorzième siècle, à trois voix, on trouve trois morceaux de S. Feo.

**FEO (FRANÇOIS DE),** compositeur né à Naples, en 1699, fut élève de Dominique Gizzi pour le chant et la composition, puis se rendit à Rome, où il reçut des leçons de contrepoint de Pitoni. Après avoir terminé ses études dans cette ville, il y écrivit un opéra intitulé *Ipermestra*, qui eut beaucoup de succès. Cet ouvrage fut suivi de *L'Arianna*, en 1726, d'*Andromaque*, Rome, 1730, et d'*Arsace*, 1731. En 1740, Feo succéda à Gizzi dans la direction de la célèbre école de chant que celui-ci avait fondée, et qui fournait à tous les théâtres de l'Europe une multitude de grands chanteurs lesquels brillèrent dans le cours du dix-huitième siècle. La bibliothèque du conservatoire de musique de Paris possède plusieurs psaumes et messes, dont une à dix voix, de la composition de Feo. Gluck a emprunté d'un *Kyrie* de ce compositeur le motif d'un chœur de son opéra *Il Telemacco*, qu'il a reproduit depuis lors dans son ouverture d'*Iphigénie en Aulide*. En 1759, Feo écrivit l'Oratorio intitulé : *la Distruzione dell' esercito di Canaan con la morte di Sisara*. Cet ouvrage lui avait été demandé par les PP. de la Croix, de Prague ; il fut exécuté dans l'église de ces religieux, vers la fin de la même année. On connaît aussi des Litanies à quatre voix, et un *Requiem* avec orchestre sous le nom de Feo. Le style de ce maître a de l'élévation, et l'on y remarque un sentiment profond d'harmonie.

**FERABOSCO (ALPHONSE) ou FERRABOSCO,** compositeur né en Italie vers 1515, paraît s'être établi en Angleterre vers 1549. Longtemps après on le retrouve par un de ses ouvrages avec le titre de *gentilhomme au service du duc de Savoie*. Il y a beaucoup d'obscurité sur la réalité du séjour de ce musicien en Angleterre, parmi les écrivains anglais. Ils ne sont pas même d'accord sur l'orthographe de son nom, car les uns écrivent *Ferabosco*, conformément aux titres de ses ouvrages imprimés en Italie, et les autres *Ferrabosco*. Enfin, il n'est pas certain que ce musicien ait été le père d'Alphonse Ferrabosco (voyez ce nom), qui naquit à Greenwich, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. En 1544, quelques-uns des motets d'Alphonse Ferrabosco furent publiés en un recueil avec des compositions du même genre de Cyprien Rore. Le catalogue de la bibliothèque de musique du roi de Portugal cite, sous le nom de ce musicien, deux livres de madrigaux à cinq voix ; le premier livre a pour titre : *Il primo libro de Madrigali a cinque voci composto dal sig. Alfonso Ferrabosco, gentiluomo al servizio d'il signor duca di*

*Sabaudia. In Venetia, app. Angelo Gardane, 1587, in-4°. Il est vraisemblable que cette édition n'est pas la première. On a aussi de ce compositeur : Il primo libro de' Madrigali a quattro voci. In Venetia, Antonio Gardane, 1542, petit in-4° obl. On trouve des pièces de cet auteur dans la seconde partie des *Promptuarii Musici* d'Abraham Schad, et dans le *Thesaurus Harmonicus* de Bésard. Enfin il y a des Madrigaux de Ferabosco dans le recueil de morceaux de différents auteurs publié par André Pevernage, sous ce titre : *Harmonia celeste di diversi eccellentissimi musici a 4, 5, 6 et 8 voci, nella quale si contengono i più eccellenti madrigali che oggi d'ist cantino*, Anvers, Phalèse, 1593, in-4° obl.*

**FERABOSCO** (ALPHONSE), voyez FERABOSCO (Alphonse).

**FÉRAL** (L'ABBÉ), ancien curé de Launaguet (diocèse de Toulouse), et membre de la Commission toulousaine pour la révision du chant de ce diocèse, est auteur d'une brochure intitulée : *Le Chant du diocèse de Toulouse vengé de ses ennemis*. Toulouse, Ph. Montaubin, in-8° de 128 pages. Voyez KUNC (Aloys).

**FERANDEIRO** (non FERNAND), guitariste espagnol qui brillait à Madrid vers 1800, a publié une instruction sur l'art de jouer son instrument, sous ce titre : *Arte de tocar la Guitarra por musica*, Madrid, 1790, in-4°, avec sept planches gravées. C'est à tort que Gerber et Lichtenhal écrivent le nom de ce musicien *Ferandiero*.

**FERANDINI** (JEAN), compositeur dramatique, naquit à Venise, vers le commencement du dix-huitième siècle, et fut l'élève de Biffi, maître de chapelle de Saint-Marc. Étant fort jeune encore, il se rendit à la cour de Munich, où il fut employé comme hautboïste. Ses premiers ouvrages consistent en deux œuvres de sonates de flûte, qu'il fit imprimer à Amsterdam, en 1750. Le prince électoral Charles-Albert, qui fut ensuite empereur momentanément et compétiteur de Marie-Thérèse, sous le nom de Charles VII, et qui aimait beaucoup son talent, le nomma échantou et directeur de la musique de la chambre, et plus tard conseiller et maître de chapelle. Ferandini a mis en musique les opéras suivants, pour le théâtre de la cour : *Berenice*, en 1750; *Adriano in Siria*, en 1757; *Demofoonte*, 1757; *Artaserse*, 1760; *Catone in Utica*, pour la fête patronymique de l'Électeur, le 12 octobre 1755; *Diana placata*, 1758; *Componimento Dramatico per l'incoronazione della sacra Cesarea e real Maestà di CARLO SETTIMO imperatore dei*

*Romani sempre Augusto*, 1742. Ferandini, qui était excellent chanteur, a formé le plus grand virtuose en ce genre qu'ait produit l'Allemagne : le célèbre Raff. Ce compositeur est mort à Munich, en 1793.

**FERDINAND III**, empereur d'Autriche, né en 1608, monta sur le trône en 1657. Il eut à soutenir pendant onze ans, la guerre contre la France et la Suède. Partout repoussé et vaincu par le Grand Condé, il se vit contraint de signer, en 1648, le traité de paix de Westphalie qui donna la liberté de conscience à l'Allemagne, qui enrichit la Suède de la Poméranie, et la France de l'Alsace et des trois évêchés. Il mourut en 1657, après un règne de vingt ans, qui n'eut rien de glorieux. Ce prince, né pour les arts plutôt que pour le trône, aima passionnément la musique et la cultiva avec succès. Wolfgang Ebner, organiste de la cour, à Vienne, a publié, en 1646, un air avec trente variations de la composition de Ferdinand, et, sous le titre de *Musica Casarea*, Kircher a inséré dans sa *Musurgia* (t. I, p. 685), en partition, un morceau à quatre voix d'une modulation singulière, sorti de la même main. La *Gazette générale de Musique* de Leipsiek (année 1833, col. 854) a annoncé que le maître de chapelle Eybler a acheté à Rome, avec d'autres curiosités, un drame musical de l'empereur Ferdinand III, imprimé en 1649, mais dont elle n'indique pas le titre. Ce fut cet empereur qui fournit à Froberger les moyens de se rendre en Italie pour y perfectionner son talent d'organiste près de Frescobaldi.

**FERDINANDI** (FRANÇOIS), très-bon professeur de piano, organiste et compositeur, né en 1752 à Dobrawicz, en Bohême. Élève de Joseph Haydn, il acquit, sous la direction de ce maître célèbre, beaucoup d'habileté dans l'art d'écrire. On a de lui beaucoup de messes avec orchestre, qui passent pour excellentes, des symphonies, des sonates et des concertos pour le piano. Tous ces ouvrages se trouvent en manuscrit dans la Bohême. Ferdinandi vivait à Prague en 1797. On n'a publié des œuvres de cet artiste qu'une marche pour le piano, à Vienne, chez Artaria.

**FERLENDIS** (JOSEPH), fils d'un professeur de musique, naquit à Bergame en 1755. Dès son enfance, il montra des dispositions rares pour le hautbois et en fit une étude suivie. A l'âge de vingt ans, il se rendit à Salzbourg, en qualité de premier hautboïste. Là, il trouva, parmi les instruments de la cour, l'ancien cor anglais, qu'on ne jouait pas, à cause de ses

imperfections et des sons rauques et durs qu'il rendait ; Ferlendis s'attacha à le perfectionner et à le rendre plus facile à jouer : il y réussit et le mit à peu près dans l'état où nous le voyons aujourd'hui. Quelques compositeurs se sont servis de cet instrument avec succès. Ferlendis demeura deux ans à Salzbourg ; de là il alla à Brescia, puis à Venise. En 1793, il fut invité à se rendre à Londres avec Dragonetti. Il y passa quelques années et y fit entendre avec succès les quatuors, trios, duos et concertos qu'il avait composés pour le hautbois et pour le cor anglais. En 1802, il s'est établi à Lisbonne, où il est mort. Parmi les élèves qu'il a formés, on remarque ses deux fils.

**FERLENDIS (Aron)**, fils aîné de Joseph, est né à Brescia, en 1781. Après avoir brillé dans quelques cours d'Allemagne, il s'est fixé à Pétersbourg, en 1801.

**FERLENDIS (ALEXANDRE)**, frère du précédent, est né à Venise, en 1783. Élève de son père, il le suivit à Lisbonne en 1802, et y épousa M<sup>lle</sup> Barberi, cantatrice qui était attachée au théâtre de cette ville. Il alla ensuite à Madrid, puis en Italie, et enfin il vint à Paris en 1805, et s'y fit entendre plusieurs fois au théâtre italien avec quelque succès. Comme hautbois, il était inférieur à MM. Vogt et Gilles ; mais le cor anglais était alors peu connu en France, et Ferlendis se faisait toujours applaudir lorsqu'il en jouait. Après un voyage qu'il fit en Hollande vers 1807, il revint à Paris ; mais il y resta peu de temps, et, en 1810, il retourna en Italie. On ignore ce qu'il est devenu depuis lors. On a publié de cet artiste : Deux concertos pour le hautbois, op. 13 et 14, Paris, Carli ; Études pour le même instrument, *ibid* ; Un concerto pour cor anglais, Londres ; Deux concertos pour flûte, op. 1 et 7, Paris, Carli.

**FERLENDIS (MADAME)**, femme du précédent et fille d'un architecte nommé Barberi, naquit à Rome vers 1778. Elle possédait une voix de contralto très-souore, mais dure et peu flexible. Après avoir pris de leçons d'un maître nommé Moscheri, elle débuta à Lisbonne, où elle reçut quelques conseils de Crescentini. En 1803, elle chanta à Madrid ; l'année suivante elle eut quelque succès à Milan, et, en 1805, elle débuta au théâtre de l'impératrice (Louvois) à Paris, dans la *Capriciosa Pentita* de Fioravanti. Ce rôle lui convenait ; mais ce fut le seul où elle brilla. Elle a suivi son mari en Italie lorsqu'il y retourna en 1810. On ignore si elle a continué de paraître sur la scène depuis cette époque.

**FERMOSO (JEAN-FERNANDÈS)**, maître de

chapelle du roi de Portugal, Jean III, naquit à Lisbonne vers 1510. Parmi les ouvrages qu'il a composés pour l'église, on remarque : *Passtonario da Semana Santa*, Lisbonne, Luis Alvarez, 1543, in-folio ; c'est le seul qui a été publié.

**FERNANDÈS (ANTOIN)**, prêtre, naquit à Souzel, dans la province d'Alentejo, en Portugal, vers la fin du seizième siècle. Il passa presque toute sa vie dans les fonctions de maître de chœur de la paroisse de Sainte-Catherine, à Lisbonne. On a de lui un traité de musique, intitulé : *Arte de Musica, do Canto de Orgão*, etc., Lisbonne, Craesbeck, 1625. Cet ouvrage est le même qui a été indiqué par Machado (*Bibl. Lusit.*, t. II, p. 279) comme existant en manuscrit dans la bibliothèque musicale de Francesco de Valholid (voyez ce nom), à Lisbonne. Avant le tremblement de terre qui renversa la ville de Lisbonne, en 1755, il existait en manuscrit dans la bibliothèque royale de cette ville un traité théorique des principes de la musique par Fernandès : cet ouvrage avait pour titre : *Explicação dos segredos da musica, em a qual brevemente se expende das primeiras causas que se contem na mesma Arte*. On a aussi de Fernandès en manuscrit un traité de clavecin ou clavicorde, intitulé : *Theorica do Manicordio, e sua explicação*, et un tableau synoptique des principes de la musique, sous le titre de : *Mappa universal de qualche causa assim natural, como accidental, que se contem na Arte da Musica como os seus generos, e demonstrações Mathematicas*. Ces deux ouvrages existaient dans la bibliothèque de Francesco de Valholid à la fin du dix-septième siècle.

**FERNANDEZ (DON PEDRO)**, compositeur espagnol, naquit dans l'Andalousie, en 1500. En 1538, il était déjà maître de chapelle de l'église métropolitaine de Séville. On ignore le motif qui décida le chapitre de cette église à lui donner François Guerrero pour successeur, en 1558, sous la condition que la moitié du traitement resterait à Fernandez. Certes, ce ne pourrait être pour insuffisance de mérite de celui-ci, car Guerrero appelait Fernandez *le maître des maîtres espagnols* (maestro de los maestros españoles) : il est donc vraisemblable que le mauvais état de la santé de ce maître l'obligea à se retirer ; cependant il vécut encore vingt-cinq ans, car il ne mourut qu'en 1585. On n'a conservé de la composition de Fernandez qu'un petit nombre de motets épars dans les églises d'Espagne. M. Esclava en a publié un dans sa collection, intitulée : *Lira*

*Sacra Hispana*, où l'on remarque une manière correcte de faire mouvoir les parties.

**FERRABOSCO** (DOMINIQUE), né à Rome dans la première moitié du seizième siècle, fut maître des enfants de chœur de la chapelle du Vatican, depuis le mois de mars 1547 jusqu'à la fin de janvier 1548, et ne quitta cette place que pour entrer comme maître de chapelle à l'église de Sainte-Pétronne de Bologne. De là, il fut appelé à Rome et agrégé au collège des chapelains chantres, le 27 novembre 1550; mais, étant marié, il fut expulsé de la chapelle pontificale le 30 juillet 1556, le pape ayant décidé qu'on ne pouvait y être admis qu'avec la qualité de prêtre. Le recueil de motets publié par Gardane, à Venise, en 1554, en contient plusieurs de la composition de Ferrabosco, et l'on trouve des madrigaux de ce maître dans le recueil publié par le même Gardane, en 1557. Vincent Galilée a donné dans son *Fronimo* (p. 27), la chanson célèbre de Ferrabosco, *Io mi son giovinetta*, en tablature de luth : ce madrigal se trouve en partition dans le premier volume de la collection Éler, à la bibliothèque du conservatoire de musique de Paris. Plusieurs compositions inédites de Ferrabosco sont aux archives de la chapelle pontificale, à Rome.

**FERRABOSCO** (CONSTANTIN), compositeur, né à Bologne vers le milieu du seizième siècle, a publié des *Canzonette a quattro voci*, Venise, 1591, in-4°. Ce musicien fut employé au service de l'empereur d'Allemagne pendant plusieurs années. Il se pourrait que le Ferrabosco (Matteo), cité par Walther, dans son *Lexique de musique*, lequel était aussi de Bologne, et avait composé des canzonettes qui furent publiées à Venise en 1591, fût le même que Constantin; cela est même vraisemblable.

**FERRABOSCO** (ALPHONSE), compositeur, naquit à Greenwich (Angleterre), de parents italiens; dans la seconde moitié du seizième siècle. Il est considéré par la plupart des écrivains anglais, qui ont parlé de lui, comme le fils d'Alphonse Ferrabosco (voyez ce nom); mais le fait ne paraît pas certain. Il fut intime ami de Ben Johnson, dont il mit en musique les *Masques*, sorte de divertissements dramatiques à grand spectacle, en usage à cette époque dans les cours, particulièrement à celle du roi d'Angleterre. Les titres de quelques-unes de ces pièces sont : 1° *The Queen Masque of beauty* (le Masque de la Reine de beauté) en 1608; 2° *a Masque with the nuptial song at lord viscount Haddington's Marriage* (Masque avec

des chants nuptiaux pour le Mariage du vicomte lord Haddington), 1608; 3° *the Masque of Queen's, celebrated at Whitehall* (le Masque de la Reine, joué à Whitehall), 2 février 1609; 4° *Oberon, the Fairy prince* (Oberon, prince des Fées), sans date; 5° *The Irish Masque at court* (le Masque irlandais à la cour), sans date; 6° *Mercury vindicated from the Alchemist at court* (Mercure vengé de l'alchimiste à la cour), sans date; 7° *The golden Age restored* (Le retour de l'Age d'or), 1615, et plusieurs autres dont on trouve les titres, avec des spécimens de la musique de ces masques, dans un recueil qui a pour titre : *Ayres by Alfonso Ferrabosco*, Londres, 1609, petit in-4° (1). Dans la même année, Ferrabosco publia un autre œuvre de sa composition, intitulé : *Lessons for 1, 2 and 3 viols*, in-4°. Cet artiste vivait encore en 1641, ainsi que le prouve une ordonnance royale qui exempte les musiciens du roi du payement des subsides, et dans laquelle on trouve son nom parmi ceux des artistes qui étaient alors en exercice; mais Christophe Simpson nous apprend qu'il était décédé avant 1665 (*Compendium of Practical Music*). Dans une collection manuscrite de messes, motets et madrigaux qui est au Museum britannique (sous le n° 5,056), on trouve d'Alfonso Ferrabosco un madrigal à cinq voix sur les paroles : *Hor più mia trista sorte*. Un autre volume manuscrit de la même bibliothèque (n° 5,357, add. man.) contient le madrigal anglais à quatre voix de Ferrabosco : *In flower of April*. Ce morceau est tiré du *Masque of flowers*, représenté à la cour de Whitehall, en 1615.

Un autre musicien, nommé Ferrabosco (Jean), et de la même famille, vécut en Angleterre dans le dix-septième siècle. On chante encore, à Canterbury, et dans quelques autres églises, un hymne de sa composition qui est d'un beau caractère.

**FERRADINI** (JEAN), flûtiste et compositeur pour son instrument, naquit en Italie et vivait en Hollande vers 1730. Il a publié à Amsterdam, en 1720, deux œuvres de solos pour la flûte, de sa composition.

(1) Il existe quelques autres recueils des morceaux de musique composés pour ces masques, entre autres : 4° *The description of a Maske presented before the kinges Majesties at White-Hall on Twelfth Night last, in honour of the Lord Hayes and his Bride*, 1607; 5° *Ayres made by severall Authors and sung in the Maske at the Marriage of the Right Hon Robert Earle of Sommeret and Right Noble the Lady Frances Howard*, 1613; 6° *The Maske of Flowers presented by the gentlemen of Graies-Lane at the Court of White-Hall*, 1613.

**FERRANDINI** (ANTOINE), né à Naples en 1718, fit ses études musicales dans cette ville, puis se rendit à Prague où il vécut près de trente ans. Il y composa un *Stabat*, qui fut exécuté pour la première fois en 1780, et qui fut considéré comme un chef-d'œuvre; mais l'auteur n'eut pas la satisfaction de l'entendre, étant mort en 1779, dans une extrême indigence, à l'hôpital italien. Le *Stabat* de Ferrandini ou Ferradini a été publié en 1781, chez Jean-Charles Kraba, à Prague, sous ce titre : *Compatimento pietoso de' figli al duolo della madre al piè della croce d'un Dio morente, ne sospiri della Chiesa sposa piangente Stabat Mater*.

**FERRANTI** (MARCAURELIO ZANI DE), virtuose sur la guitare et littérateur, est né à Bologne, en 1802, d'une famille vénitienne qu'on croit être la même que celle des *Ziani*. Ses études, qu'il fit à Lucques, furent brillantes, et chez lui le talent poétique, dans les langues latine et italienne, se manifesta dès l'enfance. Après qu'il eut entendu Paganini, le goût qu'il avait pour la musique devint une passion : on lui donna pour maître de violon un artiste nommé Gerli (fils), lorsqu'il eut atteint sa douzième année, et ses progrès furent si rapides, qu'à seize ans son talent promettait déjà un violoniste de premier ordre; mais tout à coup il abandonna le violon pour la guitare, et c'est par son talent sur ce dernier instrument qu'il s'est fait connaître dans le monde musical. Arrivé à Paris en 1820, M. de Ferranti s'y fit entendre comme guitariste amateur; mais à cette époque il avait plus d'idées sur les améliorations qu'on pouvait introduire dans l'art de jouer de la guitare, que d'habileté à réaliser ce qu'il voulait faire; il fut donc peu remarqué. Dans le cours de la même année, il se rendit à Pétersbourg où, d'abord bibliothécaire de M. le sénateur de Miatleff, puis secrétaire de M. le prince C. de Narischkin, il put, pendant les longs loisirs que ces places lui laissaient, méditer sur les innovations qu'il projetait, et traduire en vers italiens douze des plus belles méditations poétiques de M. de Lamartine (1). Vers la fin de 1824, Zani de Ferranti s'éloigna de Pétersbourg et se rendit à Hambourg, où il se fit entendre avec succès l'année suivante, quoiqu'il n'eût point encore acquis le talent remarquable qui le distingue aujourd'hui. Depuis 1825 jusqu'à la fin de 1827, il visita Bruxelles, Paris, Londres, poursuivant son idée favorite de la régénération de son instrument, et

cherchant, tantôt dans la musique, tantôt dans la littérature, des ressources pour son existence agitée. Pour la seconde fois il arriva à Bruxelles à la fin de 1827, dans des circonstances pénibles; il prit la résolution de s'y fixer, s'y maria, et se mit à donner des leçons de langue italienne et de guitare pour vivre. Son courage ne l'abandonna pas dans l'infortune, et ce fut alors que, par des efforts constants, il parvint à découvrir le secret de l'art de chanter les mélodies en notes tenues sur la guitare, art nouveau qui, dans les mains de Ferranti, change en quelque sorte la nature de l'instrument. Après avoir employé plusieurs années à donner à sa découverte toute l'extension dont elle était susceptible, il en fit entendre les résultats dans deux concerts qu'il donna à Bruxelles en 1832. Depuis lors le talent du virtuose s'est augmenté chaque jour par des études persévérantes, et les voyages qu'il a faits en Hollande, en Angleterre et en France ont consolidé sa réputation de premier guitariste de l'époque actuelle. Les difficultés qu'il rend avec aisance sur son instrument seraient inénumérables pour d'autres, et nul n'a pu découvrir jusqu'à ce jour en quoi consiste son secret de prolonger les sons et de les lier comme il le fait. Les œuvres qu'il a publiées et qui consistent en fantaisies, airs variés, etc., sont au nombre de quinze environ; ses œuvres complètes, qui renferment des concertos et des morceaux de tout genre ont été annoncées par un prospectus, pour paraître à Bruxelles; mais l'entreprise n'a pas eu de suite. Après une troisième tournée en Hollande pour y donner des concerts, M. Zani de Ferranti a fait un voyage en Amérique avec le célèbre violoniste Sivori; puis, de retour à Bruxelles en 1846, il a été nommé professeur de langue italienne au Conservatoire royal de musique de cette ville. En 1855, il est retourné en Italie. Comme poète et littérateur, il a publié une inspiration poétique : *In morte della celebre Maria Malibran de Beriot*, Bruxelles, 1836, 1 feuille in-8°. Ce morceau, aussi remarquable par l'élégance et l'énergie de la versification que par la beauté des idées, a été suivi d'études sur le Dante. M. Z. de Ferranti prépare une édition de ses poésies.

**FERRARESE** (don LUDOVICO AGOSTINO). J'ai trouvé dans la bibliothèque Saint-Marc, de Venise, sous ce nom, qui indique vraisemblablement le lieu de naissance d'un chanoine régulier de Saint-Augustin (à qui l'épithète de *Don* se donnait en Italie) : 1° *Madrigali a quattro voci libro I*, in Venetia, app. à figli di Ant. Gardano, 1571, in-4° oblong; 2° *Madri-*

(1) Cet ouvrage est encore inédit.



*gali a quattro voci libro II*, ibid. 1572, in-4° oblong.

**FERRARI** (FRANÇOIS-BERNARDIN), savant italien, naquit en 1577 à Milan, et y fit ses études. Après un voyage qu'il fit en Espagne pour coopérer à la formation de la bibliothèque ambrosienne, il fut nommé, en 1609, l'un des professeurs du collège attaché à cette bibliothèque. Sa réputation le fit appeler à Padoue, comme recteur du collège des nobles qu'on venait d'y fonder, vers 1638; mais cet établissement ayant peu duré, Ferrari revint à Milan, et fut nommé, en 1642, directeur de la bibliothèque ambrosienne. Il mourut en 1669. Parmi les ouvrages de ce savant, on trouve celui qui a pour titre : *De veterum acclamationibus ac plausu Libri VII*, Milan, 1627, in-4°. Il y traite de la musique des anciens, liv. I, ch. 17 et 18; liv. II, ch. 14, et liv. VII, ch. 14 et 15.

**FERRARI** (BENNETT), poète et musicien, né à Reggio, fut surnommé *della Tiorba*, à cause de son habileté sur le théorbe. Le seul renseignement par lequel on peut fixer l'année de la naissance de cet artiste est son portrait placé en tête de la première édition du livret de son premier opéra, l'*Andromeda*, publiée en 1637. Au bas de ce portrait on lit : *Benedictus Ferraris etatis ann. XXXX*; d'où il résulte qu'il avait vu le jour en 1597. Un mémoire apologétique qu'il présenta au duc de Modène, comme on le verra plus loin, nous apprend qu'il fit ses études musicales à Rome, dans sa jeunesse (1). On voit aussi par une lettre écrite par lui au prince Alphonse, fils du duc César de Modène, le 8 août 1623, de Sestola, où il était chez son oncle, gouverneur de cette forteresse, que sa réputation avait déjà assez d'éclat, pour que ce prince eût témoigné le désir d'avoir quelques-unes de ses compositions, quoiqu'il ne fût âgé que de 26 ans. Cette lettre existe dans les archives ducales de Modène. Ferrari cultivait aussi la poésie; il a composé lui-même les drames qu'il a mis en musique. Tiraboschi dit qu'il y a lieu de croire que cette musique valait mieux que la poésie, laquelle était dans le goût détestable de l'époque. Cependant la plupart de ces ouvrages furent joués dans les villes les plus considérables de l'Italie et ont été souvent réimprimés.

Ferrari écrivit des poèmes d'opéras et en composa la musique à Venise depuis 1637 jusqu'en 1644; puis il entra au service de l'empereur d'Autriche, à Vienne, et y écrivit un ballet en

1651. Deux ans après, il donna un autre ballet à Ratisbonne, et le 1<sup>er</sup> septembre 1653, il entra définitivement chez le duc de Modène, François I<sup>er</sup>, en qualité de maître de chapelle de la cour. Déjà il avait été attaché à la musique de ce prince pendant quelques années (1645 à 1650). Il écrivit aussi à Parme, en 1664. Le duc de Modène avait fixé son traitement à 212 séquins (3,090 livres). Après la mort de François I<sup>er</sup>, en 1658, Ferrari conserva sa position sous le duc Alphonse IV; ce prince étant aussi décédé en 1662, des réformes furent faites par la duchesse Laure, régente sous la minorité de François II, et Ferrari fut un des artistes congédiés. Après un intervalle de douze ans, ce jeune prince grand amateur de musique, prit, en 1674, le gouvernement de son duché, et rappela quelques-uns des musiciens qui avaient été démissionnés; mais Ferrari fut laissé à l'écart. Ce fut à cette occasion qu'il adressa au duc le mémoire dont il a été parlé précédemment. Il y dit en substance quelles ont été ses études et ses succès pendant quarante ans. On l'a représenté au prince, dit-il, comme un compositeur de musique d'église et de drames mélancoliques, n'ayant pas le style vif et gai qui était alors à la mode; mais celui qui peut écrire de bonne harmonie dans un genre sérieux et pathétique, peut traiter également bien le style bouffe et gai; genre qu'il considère comme plus facile. On a dit aussi qu'il était trop âgé pour entrer dans la pratique de l'art; mais Orlando Lasso, illustre musicien, dirigeait encore la musique du duc de Bavière lorsqu'il était nonagénaire, et François Cavalli, alors maître de chapelle de la sérénissime république de Venise, y faisait encore briller son talent dans toute sa splendeur, bien qu'il fût parvenu à la vieillesse. Quant à son propre talent sur le luth et dans l'accompagnement du chant sur l'épinette, il n'en parle pas, parce qu'il est connu de tout le monde. Enfin, il supplie le duc de ne pas oublier qu'il a brillé pendant sept années à la cour de divers princes, notamment à celle de l'empereur, et qu'il a servi la famille ducale pendant seize ans, en qualité de maître de chapelle. Il termine en disant que s'il n'a pas quitté Reggio pour venir en personne solliciter le prince à Modène, au lieu de lui écrire, c'est qu'il n'a pas voulu fournir à ses persécuteurs l'occasion de rire à ses dépens (1). Ce mémoire n'est pas daté; mais il paraît avoir été écrit au mois d'octobre 1674. Le 1<sup>er</sup> dé-

(1) Sono 40 anni che l'Oratore (Ferrari) professa la Musica, et l'apprise nella scuola di Roma.

(1) Tiraboschi a rapporté cette pièce en entier dans sa *Bibliotheca Modenese*, t. II, pages 266-268.

cembre suivant, le duc François II rétablit Ferrari dans sa place de maître de chapelle et lui rendit son traitement. Le vieux musicien en conserva la possession jusqu'à sa mort, arrivée le 22 octobre 1681, à l'âge de 84 ans, comme on le voit par les livres de la musique de la chambre ducale. Il fut inhumé dans l'église appelée *del Paradiso*, qui fut, plus tard, celle des carmes déchaussés.

Bien qu'il ne reste aujourd'hui que peu de chose des compositions de Benoit Ferrari, il n'est pas moins digne d'occuper une place importante dans l'histoire de l'art, par la part qu'il a prise à la fondation des premiers théâtres d'opéras. Son *Andromeda* fut, en effet, le premier opéra représenté, non-seulement sur le théâtre de San-Cassiano à Venise, en 1637, mais qui fut joué devant la population de cette ville (1); car jusqu'alors ce genre de spectacle n'avait paru que dans les palais des princes et des nobles. *L'Adone* de Monteverde, le premier de ses ouvrages dramatiques qui fut représenté sur un théâtre public, ne le fut qu'en 1639 au théâtre de Saint-Jean et Saint-Paul de la même ville; enfin, *l'Orfeo* de ce grand homme, qui avait été représenté à la cour du duc de Mantoue, en 1607, et *l'Ariane* du même compositeur, écrite à la même époque, ne furent représentés au théâtre de San-Mosè, à Venise, qu'en 1640. Ferrari avait écrit le poème de *l'Andromeda* : ce fut François Manelli, de Tivoli, qui le mit en musique. Le poète et le musicien s'unirent avec huit autres artistes, chanteurs distingués, qui y prirent des rôles, ainsi que Manelli et Ferrari, et celui-ci fit les frais de la représentation (2). La pièce fut imprimée dans la même année, sous ce titre : *L'Andromeda, dramma per musica rappresentato nel teatro di San-Cassiano di Venezia, l'anno 1637*. In Venezia, per Antonio Barileto, 1637, in-12. Cet opéra fut suivi de *la Maga fulminata*, poème de Ferrari et musique du même Manelli, représentée à Venise, en 1638, au théâtre de San-Cassiano et à Bologne, en 1641. Cet ouvrage a fourni le sujet de *la Magicienne*, grand opéra de MM. Saint-George

et Halévy, joué à Paris, en 1838. *L'Armida*, paroles et musique de Ferrari, fut jouée au théâtre de Saint-Jean et Saint-Paul, à Venise, en 1639, et, à Plaisance, en 1650; puis vinrent *il Pastor Reggio*, paroles et musique de Ferrari, qui fut joué au théâtre San-Mosè, à Venise, en 1640, et ensuite à Bologne, à Gènes, à Milan et à Plaisance; *la Ninfa avara, favola boscareccia*, paroles et musique de Ferrari, représentée au théâtre San-Mosè, à Venise, en 1641; *Proserpina rapita*, intermède musical du même, au même théâtre, dans la même année; *il Principe Giardiniero*, drame, paroles et musique du même, représenté au théâtre de Saint-Jean et Saint-Paul, en 1644; *Vittoria d'Imeneo*, ballet exécuté pour les noces de François d'Este, duc de Modène, avec la princesse Vittoria Farnèse, en 1648, paroles et musique de Ferrari; *l'Inganno d'Amore*, drame, paroles et musique du même, représenté à Ratisbonne, en 1653; *Licasta*, drame, paroles et musique du même, représenté à Parme, en 1664.

Les textes de ces ouvrages ont été imprimés séparément, et il en a été fait plusieurs éditions, tant à Venise que dans diverses autres villes de l'Italie. Les six premières pièces ont été réunies et publiées sous le titre de : *Poesie Drammatiche di Benedetto Ferrari*. In Milano, per Giampietro Ramellati, 1644, in-12. Une autre édition, publiée à Plaisance par Jean Bazacchi, en 1651, in-12, contient cette particularité, que l'éditeur annonce une prochaine mise au jour de douze autres opéras du même auteur; cependant, après *l'Inganno d'Amore* et *la Licasta*, aucun autre ouvrage de Ferrari n'a été publié. Parmi les manuscrits de la bibliothèque ducale de Modène, on trouve de ce poète musicien : *Dafne in alloro, Introduzione di un balletto, rappresentato in Vienna, in Corte di Sua Cesarea Maestà l'anno 1651*. Ferrari a publié un recueil de ses œuvres pour le chant, sous le titre de : *Musiche varie a voce sola*. Venise, 1638, in-fol. b.

FERRARI (LE P. MAXIME), moine de l'ordre des Cordeliers, né à Monteccechio-Maggiore, près de Vicence, vers 1620, s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° *Salmi di compieta a 3 voci*, op. 1, Venise, Alexandre Vincenti, 1633, in-4°; 2° *Litanie della Beata Virgine Maria concertate a 4 voci*, op. 2, Venise, Fr. Magni, 1638, in-4°.

FERRARI (François), maître de chapelle à Fano, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a publié de sa composition : *Mottetti a*

(1) C. Bonlini, *Le Glorie della Poesia e della Musica*, p. 25 et 36, et Allacci, d'après lui, *Dramaturgia*, p. 86, établissent ce fait d'une manière certaine.

(2) On lit dans la première édition de cette pièce : *L'Andromeda fu recitata nel 1637, nel Teatro di S. Cassiano, per opera di Benedetto Ferrari da Reggio di Modena, celebre Suonatore della Tiorba, e peritissimo nella poesia e nella Musica, il quale unitosi ad una compagnia di più scelti cantanti d'Italia con essi loro la pose in scena a proprie spese con consueto apparato. Il Ferrari vi assisteva colla sua miracolosa Tiorba*

*roce sola con organo.* Bologne, J. Monti, 1674, in-4°.

**FERRARI (CHARLES)**, surnommé **LE BOITEUX**, naquit à Plaisance vers 1730. Il fut violoncelliste distingué pour son temps, et compositeur de musique instrumentale. En 1758, il se fit entendre au Concert-spirituel, à Paris, et y eut beaucoup de succès. Il y fit aussi graver son premier œuvre de solos pour le violoncelle. En 1763, il entra au service de la cour de Parme, et il exerça cet emploi jusqu'à sa mort, qui arriva en 1780. Cet artiste passait en Italie pour être le premier qui eût fait usage du ponce en sillet sur le violoncelle.

**FERRARI (DOMINIQUE)**, frère du précédent, né, comme lui, à Plaisance, étudia le violon sous la direction de Tartini, dont il devint un des meilleurs élèves. Il se fixa à Crémone, vers 1748, et y travailla à se faire un style particulier. L'emploi fréquent des sons harmoniques et des traits en octave devinrent les caractères distinctifs de son jeu. En 1754, il vint à Paris, et s'y fit entendre au Concert-spirituel, où il excita la plus vive admiration. Quatre ans après, il entra au service du duc de Wurtemberg, à Stuttgart, et y resta plusieurs années. Il revint ensuite à Paris, où il mourut en 1780. Le bruit courut alors qu'il avait été assassiné, au moment où il se disposait à passer en Angleterre. Ferrari a écrit six œuvres de sonates pour le violon avec accompagnement de basse, qui ont été gravés à Paris et à Londres.

**FERRARI (JACQUES-GODEFROI)**, fils de François Ferrari, négociant et manufacturier à Roveredo, dans le Tyrol italien, naquit dans cette ville en 1759. Après avoir fait ses études à l'école publique de Roveredo, il fut envoyé à Vérone pour y terminer son éducation sous la direction de l'abbé Pandolfi. Ce fut là qu'il commença à solfier et à apprendre les règles de l'accompagnement sous l'abbé Cubri et sous Marcola, et, en même temps, il prit des leçons de clavecin de Borsaro. Ces maîtres étaient alors réputés les meilleurs de Vérone. Ferrari avait de grandes dispositions pour la musique, en sorte qu'au bout de deux ans, il chantait, accompagnait et jouait toute espèce de musique à première vue. Il retourna alors à Roveredo, où son père l'employa dans sa maison de commerce; mais il aimait si passionnément la musique, qu'il prit la résolution de tout sacrifier pour devenir compositeur. Il se livra aussi à l'étude de la flûte, du violon, du hautbois et de la contrebasse, et y devint assez habile pour faire sa partie dans un concert. Cependant son

goût pour la musique contrariait les vues de sa famille, on l'envoya à Mariaberg, près de Chur, dans le Tyrol allemand, pour y apprendre la langue allemande. Mais ce lieu était précisément celui qui pouvait offrir à Ferrari le plus d'occasions de fortifier son penchant, car les trente-deux moines qui composaient le personnel du couvent de Mariaberg étaient habiles musiciens. On exécutait de la musique religieuse trois ou quatre fois par jour dans l'église de ce monastère; le père Marianus Stecher, savant harmoniste, y enseignait le contrepoint, et l'on pouvait profiter de ses leçons en se mettant en pension dans le couvent, moyennant la faible rétribution de quatre-vingt-dix florins (environ 200 francs). Ferrari profita de cette circonstance heureuse. La facilité d'entendre, d'exécuter et de copier constamment de bonne musique le rendit musicien instruit. Ce n'est qu'après avoir passé deux ans à Mariaberg qu'il retourna chez son père. Il s'y occupa pendant trois ans d'affaires de commerce, plutôt par obéissance que par inclination. Son père mourut dans cet intervalle; alors, devenu libre de suivre ses goûts, il résolut de se livrer à la composition. Le prince Wenceslas Lichtenstein, qui allait à Rome, le prit avec lui; de là, il se rendit à Naples avec l'intention de prendre des leçons de Paisiello; mais ce compositeur, n'ayant pas eu le temps de lui en donner, le recommanda à Latilla, habile contrapuntiste, sous lequel il étudia pendant deux ans et demi. Dans cet intervalle, Paisiello lui donnait aussi quelques conseils sur la composition dramatique. A cette époque, M. Campan, maître d'hôtel de la reine de France, lui offrit de parcourir avec lui l'Italie et de le conduire ensuite à Paris, ce qu'il accepta. Cette circonstance lui devint favorable, car M<sup>me</sup> Campan, première femme de chambre de la reine, le présenta à cette princesse, qui aimait beaucoup la musique. Elle fut satisfaite du talent de Ferrari comme accompagnateur, et résolut même de le choisir pour son maître de chant; mais la révolution vint déranger ces projets. Quand le théâtre Feydeau fut bâti pour la troupe italienne, dite *de Monsieur*, Ferrari y fut nommé accompagnateur (en 1791). Il y composa quelques morceaux de musique qu'on introduisit dans les opéras bouffes, et qui furent très-applaudis. Lorsque cette troupe eut été dispersée, en 1793, il essaya de tirer parti de ses talents, en écrivant pour la scène française, et il remit en musique *les Evénements imprévus* pour le théâtre Montansier; mais, quoique en général cette musique fût plus forte

et plus riche d'harmonie que celle de Grétry, les critiques, guidés par leurs préjugés, immolèrent Ferrari à son devancier. Cet échec le décida à quitter la France. Il se rendit d'abord à Bruxelles, puis à Spa, pour y donner des concerts ; il y fit entendre des concertos et des sonates de sa composition ; et quoiqu'il ne fût pas grand pianiste, l'expression de son jeu lui assura partout des succès. En quittant les Pays-Bas, il se rendit à Londres, et s'y livra à l'enseignement du chant. Le premier morceau qu'il y écrivit fut une scène avec récitatif, *Se mi tormenti amor*, qui fut chantée par Simon au concert de Salomon. Pendant un séjour de trente et un ans dans cette ville, il a composé un nombre très-considérable de morceaux pour les concerts publics, quatre opéras italiens, parmi lesquels on remarque *la Villanella rapita* (1797), *I due Suzzesi* (ouvrage charmant) et *l'Eroina di Raab*; deux ballets, *Borea e Zeffiro* et *la Dama di spirito*; beaucoup de musique de chambre, telle que des canzonettes italiennes et anglaises, des recueils de canons à plusieurs voix, des sonates de piano et beaucoup de divertissements pour harpe et piano. En 1804, il épousa miss Henry, célèbre pianiste, dont il eut un fils et une fille. Une maladie le rendit aveugle en 1809, et il resta dans cet état pendant trois ans ; mais, au bout de ce temps, il recouvra la vue. En 1814, il fit un voyage à Naples avec le célèbre facteur de pianos Broadwood, et y retrouva son vieux maître Paisiello, dans une position peu fortunée. Il resta dans cette ville jusqu'à la fin de janvier 1816, et visita Venise, ainsi que le lieu de sa naissance, à son retour.

Outre les compositions qui viennent d'être citées, Ferrari a publié un traité du chant (*A Treatise on Singing*), un premier volume de solfèges, dédié à M. Broadwood, et un second volume dédié à M<sup>lle</sup> Naldi. On a aussi de lui un ouvrage intitulé : *Studio di Musica pratica*. En 1837, il a fait un voyage à Paris, et y a fait imprimer une traduction française de son *Art du chant*. On ignore pourquoi Ferrari a quitté Londres pendant quelques années pour aller s'établir à Edimbourg ; mais il est ensuite retourné à Londres. Voici le catalogue des œuvres de Ferrari qui ont été publiées, tant en France qu'en Allemagne et en Angleterre : 1. Pour le chant : 1° *La Villanella rapita*, opéra bouffe, partition pour le piano, Londres, 1797 ; 2° Six romances avec accompagnement de piano, Paris, Le Duc, 1793 ; 3° Six ariettes, Vienne, Artaria ; 4° Six petits duos italiens avec accompagnement de piano,

Paris, 1796 ; 5° Douze ariettes italiennes de Métastase, avec accompagnement de piano, op. 9, Paris, 1796 ; 6° Six canzonetes italiennes, Londres, 1796 ; 7° Douze romances nouvelles, avec accompagnement de piano, liv. 1 et 2, Paris, 1798 ; 8° *Le Départ*, grande scène, avec accompagnement de piano ou harpe, idem ; 9° *Tra canzonette con piano forte o chitarra*, part. 1, 2, Leipsick ; 10° *Sei canoni a tre voci, con piano n° 1*, idem ; 11° *Papa, Canz. favor. con piano forte*, idem. II. Pour le piano et pour la harpe : 1° Trois sonates avec violon, op. 1, Paris, 1788 ; 2° Trois idem, op. 2, *ibid.* ; 3° Trois idem, avec violon et basse, op. 3, Paris et Offenbach ; 4° Douze petites pièces, op. 4, Vienne ; 5° Trois sonates avec violon et basse, op. 5, Vienne ; 6° Concerto en ut, op. 6, Paris ; 7° Trois sonates avec violon et basse, op. 7, Vienne ; 8° Caprice pour le clavecin, op. 8, Vienne ; 9° Trois sonatines, Offenbach ; 10° Trois sonates avec violon, op. 8, Vienne ; 11° Douze petites pièces, op. 10, Offenbach ; 12° Trois solos, op. 11, Paris, 1796 ; 13° Trois sonates, avec violon ad lib., Offenbach, 1797 ; 14° Trois sonates avec violon et violoncelle obl., op. 12 ; 15° Trois sonates avec flûte, Paris, 1798 ; 16° Trois sonates, dont la deuxième avec viol. obl. op. 13, Offenbach ; 17° Douze sonates, op. 14, Vienne ; 18° Trois sonates avec viol. ob. 15, *ibid.* ; 19° Quatre sonatines pour harpe et violon, op. 16, Londres ; 20° Trois sonates d'une exécution facile pour harpe et violon, 1797, op. 18, Paris ; 21° Trois grandes sonates pour harpe, violon et violoncelle, Paris, Pleyel, 1798, op. 19 ; 22° Trois solos, op. 20, Offenbach et Paris ; 23° Duo pour deux pianos ou harpe et piano, idem ; 24° *XXIV variazioni per il piano forte*, Naples, 1795 ; 25° Douze variations, *ibid.*, Paris ; 26° Ouverture des *Événements imprévus* pour le piano, Offenbach, 1797 ; 27° Sonates faciles pour la harpe, livre 4 ; 28° *A treatise on Singing*, Londres (*Méthode de chant*, Paris, 1827) ; 29° *Solfegi*, 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> livres, Londres ; 30° *Studio di musica pratica e teorica*, Londres. Ferrari est auteur des deux jolis airs français : *Qu'il faudrait de philosophie*, et *Quand l'Amour naquit à Cythère*. Le dernier ouvrage de ce musicien intéressant est un recueil d'anecdotes sur sa vie, intitulé : *Aneddoti piacevoli e interessanti occorsi nella vita di Giacomo Gottifredo Ferrari* (Anecdotes agréables et intéressantes relatives à la vie de Jacques-Godefroid Ferrari, écrites par lui-même). Londres, 1850, 2 vol. in-12. Cet ouvrage renferme des détails pleins d'intérêt sur Paisiello, Latilla et beaucoup d'autres ar-

tistes célèbres. Ferrari est mort à Londres, au mois de décembre 1842.

**FERRARI (FRANÇOIS)**, harpiste distinguée, née à Christiania (Norvège), vers 1800, se fit connaître pour la première fois en Allemagne dans un concert donné à Stuttgart au printemps de 1823. Après cette première épreuve de son talent, elle retourna à Breslau, où elle avait fixé sa résidence. Au mois de décembre 1826, elle obtint un brillant succès à Leipzig dans une fantaisie de Spohr pour harpe et orchestre, et dans un concerto de Molina, qui avait été son maître. Elle ne produisit pas moins d'effet à Magdebourg dans l'année suivante; mais, bien jeune encore, elle mourut le 5 octobre 1828, à Gross-Salzbrunn, en Silésie (*V. la Gazette générale de Musik de Leipzig*, t. XV, p. 574, t. XXVIII, p. 852, t. XXIX, p. 435 et t. XXX, p. 700). Gassner a fait sur cette artiste (*Lexik. d. Tonk.*) une série de suppositions toutes contredites par les faits : il en fait une fille de Jacques-Godefroid Ferrari, qui n'a point eu d'enfant avant son mariage, contracté en 1804; il la fait naître à Paris, en 1786, où Ferrari n'est arrivé qu'à la fin de l'année 1787, et en fait une des premières élèves du conservatoire de cette ville, où l'on n'a pas enseigné à jouer de la harpe avant 1822.

**FERRARI (JEAN-BAPTISTE)**, compositeur dramatique, né à Venise, est mort dans cette ville le 14 août 1845, dans la force de l'âge. Il s'est fait connaître par quelques opéras qui ont été joués avec succès. Le premier, sous le titre de : *Maria d'Inghilterra*, a été représenté au théâtre de la Scala, à Milan, en 1840. Dans l'année suivante, il donna *Sofo*, à la Fenice de Venise. *Candiano IV*, son troisième ouvrage, fut également bien accueilli à Florence en 1842, à Milan, dans la même année, à Venise en 1843, et à Trieste en 1844. Son dernier opéra, *Gli ultimi giorni di Sult*, obtint un brillant succès à Venise en 1845.

**FERRARI (ANDREA)**, amateur de musique, né en 1805, à Rodigo, près de Mantoue, est auteur d'une critique sérieuse de la musique dramatique italienne dans les derniers temps. Cet ouvrage, divisé en quatre parties, a pour titre : *Progetto di riforma de' Teatri musicali italiani*, in Venezia, presso Bragadin, 1844, in-8°. Précédemment il avait publié un ouvrage du même genre sous ce titre : *Le Convenienze teatrali. Annalist delle condizionale presente del teatro musicale italiano*. Milano, Redalli, 1843, in-8° de 50 pages. Le nom de cet auteur est écrit à tort *Ferrary* dans la *Gazette générale de musique de Leipzig*, an. 43, p. 842.

**FERRARI**. Plusieurs ténors de ce nom ont chanté en Italie et dans les pays étrangers, vers le milieu de ce siècle. *Prosper* a commencé à se faire connaître en 1835 et a chanté dans les petites villes de la Lombardie, à Milan, à Parme, à Rome, à Lacques et à Vérone. *Gaetano* a commencé sa carrière à Turin, en 1841, et, après avoir paru sur un grand nombre de théâtres de l'Italie, a chanté à Lisbonne, à Constantinople et à Hambourg. En 1841 et 1842, on trouve, dans quelques petites villes, *César* et *Nicolas Ferrari*, tous deux ténors; et, enfin, *Vincent Ferrari-Stella*, autre ténor, d'un mérite plus solide, chanta à Milan en 1830, à Turin en 1841, à Trieste en 1842, à Berlin en 1843 et 1844, à Modène en 1845, à Venise et à Bologne en 1846. Celui-là était compositeur et fit exécuter à Orvieto, en 1845, une messe à quatre voix et orchestre, écrite par lui.

**FERRARIENSIS (PAULUS)**. Voyez PAUL DE FERRARE.

**FERRARIO (JULES)**, docteur en médecine, né à Milan, est auteur d'une dissertation bien écrite sur l'influence physiologique et pathologique de la musique et de la déclamation sur l'homme, qui a été couronnée dans un concours médical, en 1825, et qui a pour titre : *Influenza fisiologica del suono, del canto, e della declamazione sull'uomo, dissertazione*, Milano, da Placido Maria Visà, 1825, in-12 de 88 pages.

**FERRARIS (FRANÇOIS)**, né à Alexandrie (Piémont), en 1816, a fait ses premières études musicales à Casalmongera, sous la direction de Gambazana, et les a continuées à Milan avec Panizza, Angeleri et Trucchi. Après la révolution de 1848 il voyagea en Italie pour donner des concerts, puis parcourut le midi de la France. Il s'est fixé à Bruxelles comme professeur de piano en 1855. M. Ferraris a publié quarante-trois études classiques pour le piano, six études de concert; Paris, Benaëci; Fantaisies sur *le Trouvère*, sur *Lucia di Lammermoor*, Paris et Milan; *Montferrine*, *les Roses* (morceau de genre), *Ballade*, *Barcarole*, Bruxelles, Schott, Katto, Meynne, et beaucoup d'autres compositions légères. M. Ferraris est le premier pianiste italien qui a fait connaître dans sa patrie la musique allemande de l'école moderne, particulièrement de Mendelssohn.

**FERRARO (le P. ANTOINE)**, religieux de l'ordre de l'Observance, né à Polizzi, en Sicile, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut organiste du couvent de son ordre, à Catane.

Ce musicien est au nombre de ceux qui, au commencement du dix-septième siècle, écrivirent de la musique d'église pour une voix, avec accompagnement d'orgue sur la basse continue, et dans le style orné de tous les agréments du chant. Les groupes, les trilles, les traits, les variations dont on fit usage jusqu'à l'excès dans ce nouveau genre de musique, firent appeler *passaggiati* les motets et les psaumes ainsi ornés. Le premier ouvrage de ce genre que Ferraro publia a pour titre : *F. Antonis Ferraro carmelitæ Siculi Polistunensis ejusdem ordinis in conventu clarissimæ civitatis Catinæ organica Sacræ cantiones, quæ tum unica, tum duabus, tribus ac quatuor vocibus cinnctatur cum basso per organo*, Rome, 1617, in-4°. Ce recueil contient trente-deux motets. On a aussi de Ferraro un autre recueil de motets du même genre intitulé : *Ghirlanda di sacri fiori*, Palermo, 1628, in-4° obl.

**FERREIN (ANTOINE)**, médecin et célèbre anatomiste, membre de l'Académie des sciences, professeur de chirurgie et successeur de Winslow au jardin du roi, naquit à Fresquepêche en Agenois, le 25 octobre 1693, et mourut à Paris, le 28 février 1769. Parmi les écrits de ce savant, on remarque un mémoire qui a été inséré parmi ceux de l'Académie royale des sciences (1741, p. 409-432), et qui a pour titre : *De la formation de la voix de l'homme*. Ce mémoire est un exposé d'expériences curieuses faites par l'auteur, sur le mécanisme si remarquable de la voix humaine; expériences qu'il semble qu'on a trop oubliées dans les travaux du même genre entrepris depuis lors. Ferrein termine son mémoire par ce passage singulier (p. 420 et 430) : « Avant que de finir, je me crois obligé de faire une restriction à laquelle on ne s'attend pas, c'est que les cordes vocales ne sont pas l'organe de toutes les espèces de voix; telles sont une certaine voix du gosier, et un fausset de même nature. Les gens que nous entendons chanter dans les rues de Paris, et au lutrin dans nos provinces, ne font souvent aucun usage ni de la glotte, ni des cordes vocales que nous avons décrites; ils se servent d'un nouvel organe que j'ai découvert, et dont j'ai eu grand soin de constater l'existence. Je connais des animaux qui font agir en même temps ces deux organes, et on distingue dans cet accord deux différentes voix qui sont à plus d'une octave l'une de l'autre. Ce sont des faits qui seront éclaircis dans un autre mémoire, d'une manière à lever tous

« les doutes. » Il s'agit ici d'un fait fort curieux que chacun a pu remarquer dans les enfants de chœur qui chantent, comme on dit, en *grosse voix*. L'organe de cette espèce de voix semble, en effet, très-différent de celui de la voix ordinaire; et, pour le remarquer en passant, c'est malheureusement de cet organe que le peuple se sert le plus souvent en France lorsqu'il chante, ce qui le distingue de tous les autres peuples de l'Europe. Il y a aussi quelque chose du même organe dans les effets de voix du chant des Tyroliens. Ce genre de voix résulte de sons de poitrine qui prennent un caractère guttural. Il est fâcheux que Ferrein n'ait pas tenu la promesse qu'il avait faite; du moins, n'ai-je rien trouvé dans le mémoire qu'il a fait succéder à celui-ci, qui eût rapport à cet objet intéressant. Le système de la voix publié par Ferrein, a donné lieu à une polémique pleine d'amertume entre un médecin nommé Jos.-Ex. Bertin, qui en avait fait la critique dans une *Lettre sur un nouveau système de la voix* (Amsterdam, 1745, in-12), et Montagnat, autre médecin, élève de Ferrein, qui fit paraître à ce sujet quelques brochures assez mal écrites, dont on trouvera les titres à l'article qui le concerne. (Voyez MONTAGNAT.)

**FERREIRA (CÔRNE-BARRA)**, compositeur portugais, né à Evora, fut d'abord enfant de chœur, puis passa à Colimbre comme compositeur, maître de chapelle et professeur de musique, et enfin devint prieur de Saint-Jean d'Almedina dans la même ville. Machado (*Bibl. lusit.*, t. I, p. 599) cite les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Enchiridion Missarum et vesperarum*; 2° *Officium Hebdomadæ sanctæ*; 3° *Responsorios de officio de defuntos*.

**FERREIRA DA COSTA (RODRIGUES)**, savant portugais, chevalier de l'ordre du Christ, bachelier en droit et en mathématiques, membre de l'Académie royale des sciences de Lisbonne, a publié un livre qui a pour titre : *Principios de musica, ou Exposição methodica das doutrinas da sua composição e execução* (Principes de musique, ou exposition méthodique des règles concernant sa composition et son exécution). Lisbonne, 1820-1824. 2 vol. in-4°. Un troisième volume de cet ouvrage était promis par l'auteur, mais il ne parut pas qu'il ait été publié. M. Ferreira dit, dans le prologue de son livre, qu'il n'existe pas un seul traité de musique en langue portugaise, où les principes de l'art soient exposés avec méthode; le sien est le

roi de quelque importance qui ait été publié depuis deux cents ans.

Dans un traité préliminaire, M. Ferreira Da Costa donne des notions générales et suffisantes de tout ce qui concerne la partie physique et mathématique des sons et des intervalles. Le reste de son ouvrage est divisé en trois parties. La première traite de la musique métrique ou rythmique, c'est-à-dire de tout ce qui concerne la division du temps et de la mesure, de la mélodie, de la notation et de l'art du chant; tous ces objets sont contenus dans le premier volume. La seconde partie, qui est renfermée dans le deuxième volume, est relative à l'harmonie, au contrepoint, et à tout ce qui concerne l'art d'écrire en musique. La troisième partie, qui n'a point paru, devait traiter de la musique imitative et expressive.

FERREL (JEAN-FRANÇOIS), musicien à Paris, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié un petit écrit qui a pour titre : *A savoir que les maîtres de danse, qui sont de vrais maîtres larrons à l'endroit des violons de France, n'ont pas royale commission d'incorporer à leur compagnie les organistes et autres musiciens, comme aussy de leur faire poier redevance, démontré par Jean-François Ferrel, praticien de musique à Paris, natif de l'Anjou*. Paris, Baudry, 1659, in-12. Ce pamphlet fut le signal d'une guerre qui dura plus de cent ans entre les musiciens français et le roi des ménestriers ou des violons qui, en vertu d'anciens privilèges, voulait les soumettre à sa juridiction. Des procès s'ensuivirent et donnèrent lieu à des arrêts du parlement de Paris et du grand conseil, ainsi qu'à des ordonnances royales. Un grand nombre de pièces, la plupart anonymes, ayant été publiées à ce sujet, et ces pièces étant fort rares, je crois devoir donner ici les titres de celles qui me sont connues. 1° *La cloche fêlée, ou le bruit fait par un musicien qui ne veut être maître de danse parce qu'il ne sait sur quel pied se tenir* (sans date ni nom de lieu), in-8° de huit pages; 2° *Les diet et contredict des joueurs d'instrumens et du roy des menestriers*. Paris, en la boutique de Pierre le Petit. 1660, in-12; 3° *Lettres patentes du roy pour l'établissement de l'Académie royale de danse à la ville de Paris, vérifiées en parlement le 30 mars 1662*. in-8°; 4° *Statuts que Sa Majesté veut et entend être observés en l'Académie royale de danse qu'elle désire estre établie en la ville et faubourgs de Paris, à l'instar de celle de peinture et de sculpture*. in-8° (sans

date); 5° *Délibération de l'Académie royale de danse contenant la réception du sieur Bernard de Manthe en la place du feu sieur Le Facher et le roiglement des rangs et séances des académistes*, du 16 avril 1662, in-8°; 6° *Arrêt du parlement de Paris qui démet les maîtres violons de l'opposition par eux formée à l'enregistrement des lettres d'établissement de l'Académie de danse*, une demi-feuille in-8°; 7° *Discours pour prouver que la danse dans sa plus noble partie n'a pas besoin des instrumens de musique, et qu'elle est en tout indépendante du violon*. Paris, Pierre le Petit, 1663, in-12; 8° *le Mariage de la musique avec la danse*, par Guill. Dumanoir (voyez DUMANOIR), Paris, 1664, in-12; 9° *Mémoire pour les organistes, compositeurs de musique, faisant profession d'enseigner à toucher le clavecin, appellans de la sentence rendus par le prévôt de Paris*, le 16 juin 1693. Paris, 1694, in-4°; 10° *Lettres patentes qui maintiennent les organistes et autres, faisant profession d'enseigner à jouer des instrumens, servant à l'accompagnement des voix, dans le libre exercice de leur profession, et défendant aux maîtres à danser de les y troubler*. Paris, juin 1707; 11° *Mémoire de M<sup>e</sup> Marchand, avocat, pour les organistes et autres, faisant profession d'enseigner à jouer des instrumens servant à l'accompagnement des voix, contre le sieur Guignon, roi et maître des ménestriers, et les jurés de la communauté des maîtres à danser, joueurs d'instrumens, tant haut que bas, et hautbois*. Paris, 1750, in-4°. Ce mémoire, presque tout historique, est rempli de faits intéressants; 12° *Précis pour les organistes du roi et autres compositeurs de musique, faisant profession d'enseigner à toucher le clavecin, les instrumens d'harmonie, et servant à l'accompagnement des voix, contre le sieur Guignon, etc. Addition au précis pour les organistes, etc.* — *Sommaire pour les organistes, etc.* Ces trois pièces, signées par Delaguet, procureur, ont paru dans le mois de mars 1750, in-4°; 13° *Arrêt définitif du parlement, prononcé à la grand chambre, le 30 mai 1750, en faveur des organistes et autres, etc.; contre le sieur Guignon*. Paris, juin 1750, trois feuilles in-4°; 14° *Recueil d'édits, arrêts du conseil du roi, lettres patentes, mémoires, et arrêts du parlement, etc.; en faveur des musiciens du royaume*. Paris, de l'imprimerie de P.-R.-C. Ballard, 1774, 1 vol. in-8° de 227 p. On trouve quelques exemplaires de ce recueil

qui ont pour faux titre un frontispice portant ces mots : *Code des musiciens*.

**FERRER** (le chevalier de), né à Naples, fut d'abord militaire, puis devint un chanteur fort médiocre, quoiqu'il eût une assez bonne voix de basse. Il donna des concerts à Paris, en Belgique, et chanta en dernier lieu (1839) à Berlin, où l'on se moqua de lui. M. le chevalier de Ferrer était aussi écrivain : admirateur passionné, et à juste titre, de Rossini, il a publié une brochure qui a pour titre : *Rossini e Bellini. Risposta ad uno scritto pubblicato a Palermo. Dissertazione analitica e paragonata sulle opere de' due maestri. Cenno storico degli antichi compositori. Osservazioni sull' entità musicale de' maestri italiani de' nostri giorni. Dal cav. di Ferrer, istruttore pubblico della città di Napoli. Faenza, presso Montanari e Marubini, 1843, in-12 de 51 pages.*

**FERRETTI** (JEAN), ou **FERETTI**, car le nom est écrit de deux manières aux titres de ses productions, compositeur né à Venise vers 1540, s'est fait connaître par des ouvrages assez remarquables par la facilité de leur facture. J'ai mis en partition quelques-unes de ses chansons à la napolitaine, et j'y ai trouvé un mérite d'originalité qui aurait dû assurer à Ferretti une réputation plus grande que celle dont il jouit. On a de lui : 1° *Il primo libro delle Canzoni alla napoletana a cinque voci*. Venezia, Scotto, 1567, in-4°. La seconde édition fut publiée par les héritiers de Scotto en 1579, et la troisième en 1582. 2° *Il secondo libro delle Canzoni a cinque voci*. Venezia, 1574, in-4°. La deuxième édition a paru dans la même ville, en 1581. 3° *Il terzo libro delle Canzoni a cinque voci*, ibid. 1575, in-4°. 4° *Il quarto libro delle Canzoni a cinque voci*, ibid. 1583, in-4°. 4° (bis). *Il quinto libro delle Canzoni alla napoletana a cinque voci*, ibid. 1591. 5° *Il primo libro delle Canzoni alla napoletana a sei voci*, in Venezia, 1576, in-4°; la deuxième édition a été publiée en 1581, in-4°. 6° *Il secondo libro delle Canzoni a sei voci*, ibid. 1579, in-4°. Il y en a une deuxième édition publiée à Venise, chez Scotto, en 1586. 7° *Madrigali a cinque voci*, ibid. 1588, in-4°. — Un autre musicien du nom de *Ferretti* vivait à Londres vers 1795, et y a fait graver deux symphonies de sa composition.

**FERRI** (BALZASAR), célèbre chanteur italien du dix-septième siècle, naquit à Pérouse, le 9 décembre 1610. Une blessure que lui fit son frère, dans les jeux de son enfance, rendit nécessaire l'opération de la castration. Les ré-

sultats de ce malheur furent heureux pour l'art; car Ferri acquit une voix admirable dont l'étude développa dans la suite tous les avantages. A l'âge de onze ans, il entra dans la musique du cardinal Crescenzo, évêque d'Orvieto, pour y chanter le soprano, en qualité d'enfant de chœur. Il est vraisemblable qu'il reçut alors des leçons de l'art du chant du maître de chapelle de la cathédrale de cette ville. Dans le même temps, il suivit aussi probablement le cardinal à Rome, et l'on peut croire que son compatriote Vincent Ugolini, alors maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican, et aussi bon maître de chant que compositeur (1), lui fit faire de grands progrès dans cet art. M. le marquis Giancarlo Conestabile, auteur d'une intéressante notice biographique de Ferri (2), à laquelle j'emprunte les faits principaux de celle-ci, pense que le célèbre chanteur a pu former son talent sans maître et par ses propres études; mais l'expérience a démontré que l'art difficile du chant ne peut s'acquérir que par les leçons d'un professeur habile. Ferri resta attaché au service du cardinal Crescenzo jusque vers la fin de l'année 1625. A cette époque le prince Wladislas de Pologne, fils de Sigismond III, ayant visité Rome, fut charmé par la beauté de la voix du jeune chanteur, et l'ayant attaché à sa personne, l'emmena à la cour de son père, dont il fit les délices par la puissance d'un talent auquel nul autre ne pouvait être comparé. Les avantages qui lui furent assurés par les rois Wladislas VII et Jean Casimir V le retiennent à cette cour. Cependant les progrès du roi de Suède, Charles-Gustave, en Pologne, ayant obligé Casimir à se retirer en Silésie avec sa famille, en 1655, Ferri passa au service de Ferdinand III, empereur d'Allemagne. Le successeur de ce prince, Léopold I, admirateur passionné du talent de l'artiste, le combla de biens et d'honneurs pour l'attacher à sa cour. Indépendamment du traitement considérable qu'il lui accordait, il lui avait assuré une forte pension viagère. Ce prince avait fait placer dans sa chambre à coucher le portrait de Ferri couronné de lauriers, avec cette inscription : *Baldassare Perugino Re dei Musicisti*. Enfin, lorsque Ferri, parvenu à l'âge de

(1) Liberati, dans sa lettre à Ovide Pessapegi (p. 28) s'exprime en ces termes : *L'altro insigne scolare e favorito di Bernardino Nanini, fu Vincenzo Ugolini, uomo di gran maestria nel insegnare altrui, tanto il canto, quanto la modulazione armonica, come l'hanno fatto vedere molti suoi scolari dell' uno a dell' altro talento.*

(2) *Notizie biografiche di Baltassari Ferri, musico celebratissimo, compilate da etc. Perugia, tipografia Bartelli, 1846, in-8°, de 16 pages.*



soixante-cinq ans, désira se retirer dans sa patrie, le monarque accorda à l'artiste un passeport dont les termes indiquent clairement la faveur dont il l'honorait. Ferri arriva en Italie en 1675, et y vécut dans le repos et la considération de ses compatriotes. Il mourut à Pérouse, le 8 septembre 1680.

M. Conestabile, qui a suivi, dans sa notice biographique, les renseignements que lui a fournis un petit écrit du chanoine Guidarelli, neveu de Ferri, met en doute si ce chanteur célèbre a visité l'Italie pendant les cinquante années passées au service des cours de Varsovie et de Vienne, parce qu'il n'a rien trouvé qui en donne l'indication. Il semble, cependant, que le brevet de chevalier de Saint-Marc de Venise, qui fut accordé à Ferri dans cette ville, le 13 mars 1643, et qui est rapporté textuellement par M. Conestabile lui-même, est une indication suffisante d'un voyage que l'artiste aurait fait alors dans sa patrie. Peut-être même est-il possible de rattacher ce voyage au second mariage du roi de Pologne, Wladislas VII, avec Marie-Louise, fille du duc de Mantoue, qui fut célébré par ambassadeur dans cette même année 1643, et qui a pu conduire le célèbre chanteur en Italie, à la suite de l'ambassade. Je ne vois aucun motif sérieux pour révoquer en doute les anecdotes rapportées par Ginguené (*Encyclopédie méthodique*, Musique, tome 1, page 241). Écrivain exact, Ginguené était bien informé de ce qui concerne l'Italie et l'histoire de la musique; or, il dit : « On conserve encore des recueils entiers de vers dictés par l'enthousiasme qu'excitait ce chanteur divin. Cet enthousiasme était général et se manifestait souvent par les démonstrations les plus recherchées et les plus extraordinaires; quelquefois on faisait pleuvoir sur sa voiture un nuage de roses, lorsqu'il avait seulement chanté une cantate. A Florence, où il avait été appelé, une troupe nombreuse de personnes de distinction de l'un et de l'autre sexe alla le recevoir à trois milles de la ville et lui servit de cortège. »

Il paraît plus difficile d'établir la réalité d'un voyage que Ferri aurait fait à Londres, et d'une anecdote rapportée par Ginguené. Suivant cet écrivain, un jour que ce chanteur avait représenté dans cette ville le rôle de *Zéphire*, un masque inconnu lui offrit en sortant une émeraude de grand prix. Ce voyage de Londres aurait dû précéder le règne de Léopold, qui monta sur le trône en 1658 : or, l'opéra italien ne fut introduit à Londres qu'en 1692, c'est-à-dire douze ans après la mort de

Ferri. Si l'on voulait admettre toutefois qu'il a pu chanter en anglais, il est vrai qu'une sorte d'opéra écrit en cette langue, dont le sujet était *Psyché*, et dont la musique, composée par Jean-Baptiste Draghi, avait été arrangée sur les paroles anglaises, fut représentée en 1671. Or, dans cet ouvrage, il y a, en effet, un rôle de *Zéphire*. Il est donc rigoureusement possible que l'empereur ait permis à son chanteur favori de faire un court voyage en Angleterre, et même que celui-ci ait chanté son rôle en italien dans un opéra anglais; mais quel *Zéphire* qu'un vieux castrat de soixante et un ans!

Pendant que Balthasar Ferri était encore au service du roi de Pologne, Christine, reine de Suède, désira l'entendre et le fit demander à Jean-Casimir qui, bien qu'il fût en guerre avec la Suède, permit au chanteur un voyage de quinze jours. Arrivé à Stockholm, il y excita la plus vive admiration, et la reine, enthousiasmée par son talent, le combla de présents et déclara hautement que son chant était une merveille incomparable. M. Conestabile remarque avec raison que le voyage de Ferri à la cour de Suède a dû précéder l'année 1654, où Christine abdiqua en faveur de Charles-Gustave. Ginguené qui, sans doute, a écrit sa notice d'après des documents authentiques, dit qu'on a gravé le portrait de Ferri, avec ces mots pour légende : *Qui fecit mirabilia multa!* Il ajoute qu'on frappa pour lui une médaille, portant d'un côté sa tête couronnée de lauriers, et de l'autre un cygne mourant sur les bords du Méandre, avec une lyre descendant du ciel. Ferri était de haute stature, avait la tête belle, les manières distinguées, et s'exprimait avec grâce. Les richesses qu'il avait amassées étaient si considérables, qu'il légua par son testament une somme de *six cent mille écus* pour une fondation pieuse.

Bontempi, compatriote et contemporain de Balthasar Ferri, donne, dans son *Histoire de la musique* (1), des renseignements précieux sur le talent prodigieux de cet artiste. On ne peut, dit-il, se faire une idée de la limpidité de sa voix, de son agilité, de sa facilité merveilleuse dans l'exécution des passages les plus difficiles, de la parfaite justesse de ses intonations, du brillant de son trille, ni de son inépuisable respiration. On lui entendait souvent exécuter des passages rapides et difficiles avec toutes les nuances du *crescendo* et du *diminuendo*; puis, lorsqu'il semblait devoir être épuisé, il recom-

(1) *Historia musica*, p. 118.

mençait un trille interminable, sans reprendre haleine, et montait ou descendait sur ce trille, par tous les degrés de l'échelle chromatique, l'espace de deux octaves, avec une justesse inaltérable. Tout cela n'était qu'un jeu pour lui, et les muscles de son visage n'indiquaient jamais la moindre contraction. D'ailleurs, doué de sentiment et d'imagination, il mettait dans son chant une expression touchante. Les castrats ont ordinairement une mise de voix naturelle et une respiration longue et facile; mais ces facultés, chez Ferri, tenaient du prodige. Enfin il paraît avoir été le chanteur le plus extraordinaire qui ait jamais existé.

**FERRI** (FRANÇOIS-MARIE), moine franciscain, naquit à Marciano, bourg des États de l'Église, vers 1680. À l'âge de quinze ans, il entra comme novice au couvent de Saint-François de Bologne, et il y eut pour maître de composition le P. Passerini, maître de chapelle de ce couvent; lui-même dirigea cette chapelle en 1713, et en remplit les fonctions jusqu'en 1720, où il mourut. On a de cet artiste : *Antifone della beata Vergine, a 2 voci*, Rome, 1719 in-4°; *Solfeggi a due voci per li principianti*. Ibid., 1719.

**FERRI** (MICHEL), musicien français, né à Cahors, au commencement du seizième siècle, a mis en musique les psaumes de Marot. Cet ouvrage a été imprimé chez Nicolas Duchemin, en 1551.

**FERRIER** (PAUL-JACQUES), maître de clavecin et organiste des Grands-Jacobins de la rue Saint-Honoré, à Paris, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié de sa composition un livre de pièces de clavecin, à Paris, en 1753. Il a laissé en manuscrit un opéra qui n'a pas été représenté, et des motets.

**FERRINI** (ANTOINE), chanteur habile, était au service du grand-duc de Toscane en 1690. En 1700, il chanta avec un grand succès dans *I Decemviri*, d'Alexandre Scarlatti.

**FERRIS** (LAMBERT), poète et musicien, était contemporain de saint Louis. On trouve deux chansons notées de sa composition dans le manuscrit de la bibliothèque impériale, coté 66 (fonds de Cangé).

**FERRO** (JULES), compositeur, né à Urbino, vers le milieu du seizième siècle, a fait imprimer de lui *Il primo libro de' Madrigali a cinque voci*. In Venetia, appresso Ricciardo Amadino, 1594, in-4°. L'épître dédicatoire est datée d'Urbino.

**FERRO** (MARC-ANTOINE), compositeur italien et chevalier de l'Épéron d'or, fut attaché au service de l'électeur Palatin, et ensuite de l'em-

pereur Ferdinand III, vers le milieu du dix-septième siècle. Il séjourna à Prague pendant plusieurs années et y composa quelques morceaux de musique d'église. Il a fait imprimer de sa composition : *Sonate a 2, 3 e 4 stromenti*, Venise, 1649.

**FERRO** (LE CHEVALIER DE), littérateur, de famille noble, est né à Trapani, en Sicile, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer un livre qui a pour titre : *Dissertazioni delle belle arti*, Palerme, 1808, 2 vol. petit in-4°. Dans le troisième discours de cette collection, il est traité : *Della Musica; sugli effetti della medesima; della musica di teatro, di chiesa e degli abusi introdotti per l'ignoranza de' maestri*.

**FERRONATI** (LOUIS), violoniste italien, vivait au commencement du dix-huitième siècle. Il a publié à Venise, en 1715, *Sonate per camera a violino e cembalo*.

**FERRONI** (PIERRE), savant professeur de mathématiques, et membre de la société italienne des sciences de Modène, né en cette ville, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a publié un mémoire intéressant sur l'usage de la logistique (science du calcul logarithmique) dans la construction des orgues et des clavecins, sous le titre : *Memoria sull' uso della logistica nella costruzione degli organi e de' cembali*. Modena, presso la società tipografica, 1804, in-4°. Ce savant opuscule avait été précédemment inséré dans le neuvième volume des mémoires de la société italienne des sciences de Modène. L'objet de Ferroni est de démontrer : 1° que le calcul simple des longueurs de cordes ou de tuyaux est insuffisant pour déterminer avec précision l'intonation de chaque degré de l'échelle chromatique; et pour prouver son opinion, il donne par la méthode logarithmique une table de corrections des nombres correspondants aux longueurs approximatives dont les facteurs d'instruments font usage; 2° que la logistique seule peut fournir le moyen d'établir le tempérament égal entre tous les tuyaux d'un orgue, et de faire la répartition la plus satisfaisante des rapports des divers intervalles. Il émet aussi l'opinion que par la logistique seule on peut déterminer le rapport exact du diamètre des tuyaux avec leur longueur, pour leur donner la meilleure sonorité et la meilleure harmonie possible. Enfin, il nous apprend que, par la logistique, le comte François Rigi, de San Sepolero en Toscane, a construit, en 1764, un instrument de précision pour régler les proportions des tuyaux d'orgue par une méthode graphique, et qu'il mit en

tête de son appareil cette inscription : *Canon geometricus organ pythaulici ad quintam 2/7 commatis 81 ad 80 accomodatus*. Une réfutation de l'opinion de Ferroni a été publiée dans une brochure de 14 pages in-8°, intitulée : *Annotazioni d'un artefice d'organi sopra la logistica proposta dal matematico signor Pietro Ferroni per la costruzione di stromenti*. Mantoue, 1806. Ferroni a répliqué à cette réfutation dans le troisième volume des *Mémoires de physique et de mathématiques de la société italienne de Modène* (P. I. 1807, p. 374-380).

**FERTÉ** (MESSIAE HUGUES DE LA), seigneur de la Ferté-Bernard, vivait sous les règnes de saint Louis et de Philippe-le-Hardi ; il était poète et musicien, et nous a laissé trois chansons notées, qu'on trouve dans le manuscrit n° 7222 de la bibliothèque impériale de Paris.

**FERTÉ** (CHARLES LA), violoniste français, vivait à Bordeaux en 1745. Il publia dans cette année un œuvre de *Sonates à violon seul*, qui a été gravé à Paris.

**FERTÉ** (PAPILLON DE LA), intendant des Menus-plaisirs du roi, acheta cette charge en 1777, et, comme tel, eut d'abord l'administration de l'école royale de chant fondée par le baron de Breteuil, puis administra l'Opéra pour le compte du roi, quand le bureau de la ville de Paris eut cessé d'avoir l'entreprise de ce spectacle. Au commencement de la révolution, l'esprit d'indépendance, qui s'introduisait partout, fit demander des réformes dans la gestion de l'Opéra, par les principaux acteurs et les chefs du chant, de la danse et de l'orchestre. Ils furent blâmés de cette démarche, et publièrent un *Mémoire justificatif des sujets de l'Académie royale de musique*. Ce mémoire provoqua une réponse que Papillon de la Ferté fit paraître sous le titre de *Réplique à un écrit intitulé : Mémoire justificatif des sujets de l'Académie royale de musique* (sans date ni nom de lieu). Paris, 1790, in-4°. Papillon de la Ferté perdit sa position d'intendant des Menus-plaisirs après les événements du 10 août 1792. Son fils, baron Papillon de la Ferté, la recouvra après la restauration, et eut pendant plusieurs années l'administration supérieure de la chapelle du roi, des spectacles de la cour, du Conservatoire de musique, de l'Opéra français et de l'Opéra italien.

**FESCA** (FRÉDÉRIC-EARNEST), compositeur, naquit à Magdebourg, le 15 février 1780. Son père, premier secrétaire de l'administration de cette ville, était habile sur le piano et sur le violoncelle ; sa mère, ancienne cantatrice de la

chambre de la duchesse de Courlande, était une élève distinguée de Hiller. Le jeune Fesca, élevé en quelque sorte dans une atmosphère de musique, sentit se développer en lui, dès ses premières années, d'heureuses dispositions pour cet art. Des indices de son talent ne tardèrent pas à se manifester ; à l'âge de quatre ans il jouait déjà de petites pièces sur le piano, et répétait les chants qu'il entendait exécuter par sa mère et qu'il retenait avec promptitude. Bien qu'il montrât de l'intelligence dans ses études littéraires, il était facile de comprendre que la nature l'avait organisé surtout pour la musique. Dans sa neuvième année il reçut les premières leçons de violon de Lohse, premier violoniste du théâtre de Magdebourg, musicien instruit et bon professeur. Fesca fit de rapides progrès sur cet instrument ; mais déjà son goût se formait et les œuvres des grands maîtres seuls pouvaient le satisfaire. A cette époque, les compositions de Playel étaient en vogue ; mais le jeune artiste ne montrait de penchant que pour les quatuors et quintettes de Haydn et de Mozart. Il était dans sa onzième année lorsque la sœur de sa mère étant venue à Magdebourg, et y ayant donné un concert, il y jona, sur l'invitation de plusieurs amateurs, pour la première fois en public, un concerto de violon. Le succès qu'il obtint l'aiguillonna à faire de nouveaux efforts, et les concerts d'abonnement de la loge des Francs-maçons lui fournirent l'occasion de développer ses facultés. Il se vouait avec non moins d'ardeur à l'étude de la partie didactique de l'art. Les premières leçons d'harmonie lui furent données par Zaccharia, alors directeur de musique de l'école de la partie de Magdebourg appelée Altstadt. Plus tard, il mit à profit l'offre que lui fit Pitterlin, homme d'esprit et de talent, directeur de musique au théâtre de Magdebourg, de l'instruire dans le contrepoint et dans le mécanisme de l'art d'écrire. Il dut à cet artiste recommandable tout ce qu'il sut par la suite, ainsi que les qualités qu'on remarque dans son harmonie. Malheureusement Pitterlin mourut en 1804, sincèrement regretté par son élève, à qui sa mémoire est toujours restée chère.

La perte d'un tel maître étant irréparable à Magdebourg, Fesca, alors âgé de treize ans, se rendit au mois de juin de l'année suivante à Leipsick, pour y continuer ses études sous la direction d'Auguste Eberhardt Müller, cantor et directeur de musique généralement estimé, qui mourut plus tard à Weimar dans la position de maître de chapelle. Le jeune artiste s'appliqua particulièrement, sous la direction

de ce maître, à l'étude des anciennes compositions religieuses. Müller le guida aussi dans les premiers ouvrages qu'il écrivit, particulièrement dans un concerto de violon, en *mi* mineur, que Fesca exécuta en 1805, avec un brillant succès devant un nombreux auditoire. Matthæi, directeur de concerts à Leipsick, artiste distingué, lui avait donné des leçons qui lui avaient été fort utiles pour le fini de son jeu. Depuis ce temps, Fesca n'a plus écrit de concertos, genre de composition qui ne répondait pas aux qualités de son talent.

L'arrivée du duc d'Oldenbourg à Leipsick, au mois de janvier 1806, fut cause que Fesca quitta promptement cette ville. Le duc, qui l'avait entendu dans un concert, se le fit présenter, l'accueillit avec bienveillance, et lui offrit une place dans sa chapelle. Le jeune artiste accepta cette offre avec joie, car il cessait par là d'être à charge à ses parents, qui avaient d'autres enfants. Il lui semblait d'ailleurs que le loisir dont il devait jouir dans la petite cour d'Oldenbourg serait favorable à ses études; mais bientôt il aperçut les inconvénients d'une vie trop calme pour celui dont le talent n'a point encore pris de direction déterminée, et qui a besoin d'une incessante excitation pour se développer. Une visite qu'il fit à Magdebourg pour voir sa mère, alors souffrante, lui fournit l'occasion de prendre une meilleure position. La Chapelle et l'Opéra de Cassel, capitale du nouveau royaume de Westphalie, étaient devenus riches en talents de premier ordre, par l'influence de Reichardt. Les occasions fréquentes d'entendre de bonne musique et de perfectionner son talent, jointes aux avantages attachés à la position des artistes de la chapelle royale, déterminèrent Fesca à y accepter une place qui lui fut offerte, sur la recommandation du duc de Bellune. Ses fonctions y étaient celles de violon solo. C'est à Cassel, où il resta jusqu'à la fin de 1813, qu'il passa les années les plus heureuses de sa vie, quoique de fréquentes atteintes de maladie vinssent déjà le tourmenter, surtout dans les années 1810 et 1811. L'activité qu'il y trouva, et à laquelle il contribua lui-même, le rendait heureux; il y trouvait aussi des éléments de bonheur dans la société intime de plusieurs artistes distingués, et dans la considération qu'on avait pour sa personne et pour ses talents. Déjà il se faisait connaître par ses œuvres de musique instrumentale. Il écrivit à Cassel ses sept premiers quatuors (œuvres 1 et 2, et le quatuor en *ré* majeur de l'œuvre 3<sup>e</sup>), ainsi que ses deux premières symphonies (en *mi* bémol et en *ré*

majeur). Longtemps il avait fait un secret de ses travaux; ses amis même ignoraient l'existence de ses ouvrages, parce qu'il ne voulait point les faire paraître avant qu'il y eût mis la dernière main; leur publication excita autant d'intérêt que d'étonnement. On sait que la partie de premier violon est brillante et travaillée dans ces premiers quatuors; Fesca n'avait alors pour objet que de se fournir des occasions de briller par son talent d'exécution; mais le succès éclatant de ces productions lui fit attacher ensuite plus de prix à ses compositions, et le détermina à modifier le style qu'il avait d'abord adopté. Il donnait à ses ouvrages un charme particulier lorsqu'il les exécutait. Son âme tendre et passionnée s'y montrait tout entière, et tout le monde avait qu'il en faisait mieux sentir l'originalité qu'aucun autre artiste.

Après la dissolution du royaume de Westphalie, il se rendit à Vienne, au mois de janvier 1814, pour y voir son frère; il y passa quelques mois et y publia les trois premières livraisons de ses quatuors. Sur la proposition du baron de Zude, intendant du théâtre de la cour, à Carlsruhe, Fesca fut nommé premier violon au service du grand duc de Bade, et en 1815, on lui donna le titre de maître des concerts. C'est dans cette position qu'il écrivit, dans l'espace de onze ans, neuf autres quatuors et quatre quintettes pour le violon, ainsi que quatre quatuors et un quintette pour la flûte. Il composa aussi pour l'orchestre et pour le théâtre plusieurs ouvertures et deux opéras, *Cantemir* et *Leila*. On lui doit aussi pour le chant beaucoup de compositions détachées, des chorals à quatre voix, des psaumes et d'autres compositions religieuses. Il écrivit ses psaumes en diverses circonstances importantes de sa vie, et pour épancher devant Dieu ses sentiments intimes; c'est ainsi que le fragment du psaume 13 (œuvre 25) fut composé dans une longue et douloureuse maladie qui ne lui laissait pas d'espoir de guérison, et le psaume 103 (œuvre 26) fut l'expression de reconnaissance que lui inspirait la manière presque miraculeuse dont il avait été sauvé des suites de fréquents accès d'hémorragie qui l'avaient conduit aux portes du tombeau, au printemps de 1821. Sa guérison ne fut pourtant pas aussi complète qu'il l'avait espéré; jamais il ne se remit de cette rude atteinte portée à sa constitution. D'ailleurs, il avait peu de confiance dans les secours de la médecine, et jamais on ne put le décider à se soumettre à un régime avec quelque persévérance. Bientôt la maladie de poi-

trine dont il était atteint devint incurable et le fit tomber dans une mélancolie habituelle dont rien ne pouvait le distraire. Il ne voulut plus voir qu'un petit nombre d'amis qui lui étaient particulièrement chers, et qui, seuls, réussissaient quelquefois à l'arracher à ses tristes pensées, et à ranimer en lui quelque espérance de vie. Dans son état d'abattement, son imagination resta libre et active; on a même cru remarquer que ses dernières productions sont celles où il y a le plus de verve. L'usage des eaux d'Ems, pendant l'été de 1825, parut lui faire du bien et ranima si bien ses forces qu'il écrivit encore une ouverture pour l'orchestre, et son dernier quatuor de flûte. Mais c'était la dernière lueur d'une flamme près de s'éteindre. L'oppression et la toux s'augmentèrent jusqu'à lui faire désirer la mort : ce souhait fut accompli le 24 mai 1826, à huit heures du soir. Sa femme et ses amis l'entourèrent des plus tendres soins jusqu'au dernier moment. *Je n'y vois plus!* furent ses dernières paroles; il se fit mettre sur son séant, rassembla ses forces, éleva ses mains jointes en priant, et rendit le dernier soupir, sans qu'on pût remarquer la moindre altération sur ses traits. Sa figure, qui était belle, prit en cet instant un éclat extraordinaire qui fit sur tous les assistants une profonde impression. L'autopsie fit voir un tel état de consommation, qu'on put comprendre à peine que Fesca eût vécu si longtemps. Ses amis voulurent lui donner un dernier témoignage d'affection, en chantant sur sa tombe son chant du *De profundis*, arrangé à quatre voix par le directeur de musique Strauss.

Un air sérieux, calme et réfléchi, un extérieur modeste, agréable et qui prévenait en sa faveur, beaucoup de sensibilité, de l'enthousiasme, et de l'attachement pour ses amis, étaient les qualités qui dominaient en Fesca. Lorsque des atteintes répétées de maladie eurent attaqué sa constitution délicate, et que des peines domestiques eurent augmenté ses souffrances, il se manifesta en lui une disposition mélancolique, et une sensibilité nerveuse trop irritable; cependant il n'en fit presque jamais souffrir ceux qui l'entouraient; il renfermait ses maux en lui-même. Dans l'intimité, il montrait souvent la gaieté d'un enfant, pourvu que ses souffrances lui donnassent quelque repos. Comme homme et comme artiste, il était sensible au succès; mais il n'y fit jamais le sacrifice de ce qu'il considérait comme le beau et le bon. Il tendit toujours vers ce but, tel qu'il le concevait, avec une infatigable continuité d'efforts.

Il y a diversité d'opinion à l'égard du mérite

de Fesca comme compositeur : quelques enthousiastes ont mis à trop haut prix ses ouvrages en les considérant comme les produits d'un génie original; mais d'autres les ont dépréciés au-dessous de leur valeur, en refusant absolument à leur auteur cette faculté de création. Il y a souvent une sensibilité expansive dans ses mélodies, et du piquant dans les effets qu'il combinait; mais le caractère de ses idées manque en général de profondeur, et ses plans ne sont point vastes. On ne trouve dans ses quatuors et dans ses quintettes ni l'admirable lucidité de pensée, ni la richesse des développements de Haydn, ni le caractère passionné de Mozart, ni la hardiesse de conception qui captive dans les œuvres de Beethoven; mais il a une manière à lui, une élégante recherche dans les détails, quelque chose de gracieux et de séduisant qui lui fait occuper une place honorable après ces grands artistes. Ses symphonies sont faibles et manquent de variété dans les effets d'instrumentation. Parmi ses productions de musique religieuse, il se trouve des ouvrages d'un mérite distingué. Fesca se rapproche dans sa manière de l'école de Spohr par l'abondance des modulations. On a de ce compositeur : 1° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 1, Vienne, Mechetti. 2° Trois quatuors *idem*, op. 2, *ibid.* 3° Trois *idem*, op. 3, *ibid.* 4° Un grand quatuor en *mi* bémol, op. 4, Vienne, Steiner. 5° Six chansons allemandes avec acc. de piano, op. 5, *ibid.* 6° Première symphonie, en *mi* majeur, op. 6, Vienne, Mechetti. 7° Pot-pourri pour violon (en *ut*), *ibid.* 8° Deux quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 7, Leipsick, Peters. 9° Quintette pour 2 violons, 2 violas et basse, en *ré* majeur, op. 8, *ibid.* 10° Un *idem*, en *mi* majeur, op. 9, *ibid.* 11° Deuxième symphonie, en *ré* majeur, op. 10, *ibid.* 12° Pot-pourri pour le violon, *ib.* 13° Quatuor en *ré* mineur, op. 12, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 14° Troisième symphonie en *ré* majeur, op. 13, Leipsick, Hofmeister. 15° Quatuor pour violon, en *si* bémol, op. 14, *ibid.* 16° Quintette pour violon, en *mi* majeur, op. 15, *ibid.* 17° Six chansons allemandes avec acc. de piano, op. 16, Vienne, Mechetti. 18° Chants à quatre voix, avec acc., op. 17, *ibid.* 19° *Cantemir*, opéra en deux actes, op. 18, partition de piano, Bonn, Simrock. 20° Quintette pour violon, en *si* bémol, op. 20, Leipsick, Hofmeister. 21° Le psaume 9 avec orchestre, op. 21, *ibid.* 22° Quintette pour la flûte, en *ut* majeur, op. 22, Bonn, Simrock. 23° Pot-pourri pour le violon, en *la* majeur, op. 23, *ibid.* 24° Six chansons allemandes avec acc.

de piano, op. 24, *ibid.* 25° Le psaume 13, à quatre voix, avec acc. de piano, op. 25, *ibid.* 26° Le psaume 105, avec orchestre, op. 26, *ibid.* 27° Cinq chants allemands avec acc. de piano, op. 27, *ibid.* 28° *Omar et Leila*, opéra romantique en 3 actes, op. 28, *ibid.* 29° Pot-pourri pour le cor, op. 29, *ibid.* 30° Six chansons allemandes avec acc. de piano, op. 30, *ibid.* 31° Chansons de table à quatre voix (2 ténors et 2 basses), op. 31, *ibid.* 32° Cinq chansons allemandes avec acc. de piano, *ibid.* 33° Air italien, avec acc. d'orchestre, *ibid.* 34° Quatuor pour violon en *ut* majeur, op. 34, *ibid.* 35° Six chansons de table à quatre voix, op. 35, *ibid.* 36° Quatuor de violon en *ut* majeur, op. 36, *ibid.* 37° Quatuor pour flûte, en *ré* majeur, op. 37, *ibid.* 38° Un *idém* en *sol* majeur, op. 38, *ibid.* 39° Andante et rondo pour le cor, op. 39, *ibid.* 40° Quatuor pour flûte, en *fa* majeur, op. 40, *ibid.* 41° Ouverture pour l'orchestre, en *ut* majeur, op. 41, *ibid.* 42° Quatuor pour flûte, op. 42, *ibid.* 43° Ouverture pour l'orchestre, op. 43. On a publié à Paris une collection complète des quatuors et des quintettes de Fesca.

FESCA (ALEXANDRE-ERNEST), fils du précédent, compositeur, naquit, à Carlsruhe, le 22 mai 1820. A l'âge de sept ans il commença l'étude du piano. Lorsqu'il eut atteint sa onzième année, il fit le premier essai de son talent dans un concert donné à Carlsruhe. A quatorze ans il se rendit à Berlin et s'y mit sous la direction de Rungenhagen, directeur de l'Académie de chant, et de Wilhelm Bach : il reçut aussi des leçons de Taubert pour le piano. Après quatre ans de séjour dans la capitale de la Prusse, il retourna à Carlsruhe en 1838, et bientôt après mit en scène son premier ouvrage dramatique, petit opéra-comique qui avait pour titre *Mariette*. Fesca n'était âgé que de dix-huit ans quand il fit représenter cette première production de son talent naissant. Dans l'hiver de 1839, il fit un premier voyage à Brunswick, à Brême et à Oldenbourg, pour y donner des concerts, et dans l'année suivante il parcourut la Bavière, l'Autriche et la Hongrie. De retour à Carlsruhe en 1841, il y fit jouer son opéra en 3 actes, *les Français en Espagne*, qui fut bien accueilli par le public, et dans la même année il reçut sa nomination de virtuose de la Chambre du prince de Fürstenberg. Fixé à Brunswick au commencement de 1842, il y passa le reste de ses jours et y fit jouer, en 1845, *le Troubadour*, en 3 actes, considéré comme sa meilleure composition dramatique. Il est mort dans cette ville, le 22 février 1849, à l'âge de 29 ans. Cet artiste, enlevé si jeune à l'art et à ses amis,

avait commencé sa carrière par de bons ouvrages qui promettaient pour l'avenir un compositeur distingué : on remarque particulièrement parmi ses productions un sextuor pour piano, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse, œuvre 8 ; ses trios pour piano, violon et violoncelle, œuvres 28 et 46, et une grande sonate pour piano et violon, œuvre 40.

FESCH (GUILLAUME DE), né dans les Pays-Bas, vers la fin du dix-septième siècle, fut d'abord organiste de l'église Notre-Dame, à Anvers, et succéda à Alphonse d'Eve (*voyez* ce nom), en 1725, dans la place de maître de chapelle. Il était à la fois organiste distingué, habile violoncelliste et compositeur de mérite ; mais, brutal à l'excès, il souleva contre lui l'indignation par les mauvais traitements qu'il infligeait aux enfants de chœur du chapitre, dont la direction lui était confiée, et sa démission lui fut donnée en 1731. Il se rendit alors en Angleterre, et s'établit à Londres, où il vivait encore en 1757, ainsi qu'on le voit par son portrait qui fut gravé dans cette même année par Lacave. En 1730, il avait écrit une messe solennelle à 4 voix, chœur, 2 violons, viole, violoncelle, basse continue, 2 hautbois et basson, dont le manuscrit est aux archives de l'église Notre-Dame d'Anvers. De Fesch a publié les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Six sonates pour deux violons*, Amsterdam, Roger. 2° *Concerti à 4 violini, viola, violoncello e continuo*, *ibid.* 3° *Six concerts, dont quatre pour 4 violons, haute contre et basse continue, et deux pour 2 hautbois, 2 violons, basse de viole et basse continue*. 3° œuvre, *ibid.* 4° *Sonate à deux violini o flauti et basso continuo*, op. 7, *ibid.* 5° *Six solos pour violon ou flûte avec basse continue*, op. 8, liv. 1, *ibid.* 6° *Six solos pour violoncelle*, op. 8, liv. 2, *ibid.* 7° *Canzonetti ed Arie a canto solo e continuo*, *ibid.* 8° *Judith*, oratorio exécuté à Londres, en 1750.

FESSER (JEAN), magister à Arnstein en Franconie, vivait dans la seconde moitié du seizième siècle. On a de lui : *Kindliche Anleitung oder Unterweisung der edlen Kunst musica* (Instruction enfantine, ou introduction à l'art de la musique), Augsburg, 1572, in-8°. On trouve dans la bibliothèque de Munich un livre du même auteur, qui a pour titre : *Pædia musica*, Augsburg, in-8°, sans date. Il paraît que ce n'est qu'une édition améliorée du premier ouvrage.

FESSY (ALEXANDRE-CHARLES), né à Paris, le 18 octobre 1804, a été admis comme élève au conservatoire de cette ville le 7 décembre

1815. Après avoir achevé ses études de piano et d'harmonie, il entra dans la classe d'orgue dirigée par M. Benoist et obtint le premier prix au concours de cet instrument, en 1824. Peu de temps après, il fut choisi pour remplir les fonctions d'organiste de l'église de l'Assomption. Il fut successivement chef d'orchestre des concerts de la Salle Vivienne, du Théâtre national qui, plus tard, devint le Théâtre lyrique, et en dernier lieu, du Théâtre du Cirque. Cet artiste distingué est mort à Paris, le 30 novembre 1856. Fessy était considéré à juste titre comme un des meilleurs accompagnateurs au piano. Il a publié beaucoup de morceaux pour cet instrument, tels que fantaisies, variations, rondes, etc. Son premier ouvrage en ce genre est un *Rondo brillant sur un thème favori du Crociato*, Paris, Aulagnier. On a aussi de cet artiste plusieurs morceaux pour piano et clarinette composés ou arrangés en collaboration avec Berr; les thèmes de ces légères productions sont presque tous choisis dans les opéras nouveaux. Il a écrit plusieurs ouvrages pour l'orgue, particulièrement le recueil intitulé *l'Organiste français, répertoire de musique religieuse pour l'orgue*, Paris, Richault; des marches, des pas redoublés et d'autres morceaux de musique militaire.

**FESTA (CONSTANT)**, compositeur de l'école romaine, est né vers la fin du quinzième siècle. Il fut agrégé au collège des chapelains chantres de la chapelle pontificale en 1517, mourut le 10 avril 1545, et fut inhumé dans l'ancienne église de Sainte-Marie Transpontine, qui était située où sont aujourd'hui les fossés du château Saint-Ange (1). Aaron loue beaucoup le mérite de ce musicien dans son *Lucidario in musica*. La plus grande partie des œuvres de Festa est inédite, et se trouve parmi les manuscrits des archives de la chapelle pontificale; un volume manuscrit de Saint-Pierre du Vatican contient aussi quelques-unes de ses compositions. Ses œuvres imprimées sont : 1° *Madrigali a tre voci, libro primo*, Venise, Ant. Gardane, 1556, in-4°. C'est une deuxième édition faite après la mort de l'auteur. La troisième a paru dans la même ville, en 1559. 2° *Motetti a 3 voci*, Venise, 1543, in-4°. 3° *Litanie Delpare virginis Mariæ*, Munich, Adam Berg, 1583, in-4°. La collection des *Motets dits de la Couronne*, à 4 et 5 voix, qui

fut publiée à Fossombrone par Petrucci, en 1519, contient un motet composé par Festa. On trouve aussi des morceaux de ce musicien dans la *Raccolta del flore*, publiée en 1539, à Venise, dans la collection intitulée : *Motetta trium vocum a pluribus auctoribus composita, quorum nomina sunt Jachetus, Morales, Constantius Festa, et Adriano Willaert*, Venise, Jérôme Scotto, en 1543, et dans le recueil publié par le même Scotto, en 1534. Enfin, sept madrigaux de Festa sont imprimés parmi ceux du troisième livre d'Arcadelt, Venise, 1541. M. l'abbé Santini, de Rome, possède 4 motets à quatre voix de cet auteur, un *Te Deum* à 4, et un *Credo* à 5, en manuscrit. Le *Te Deum* de Festa est célèbre et se chante encore par les chapelains-chantres de la chapelle pontificale à l'élection d'un nouveau pape, à la tradition du chapeau des nouveaux cardinaux, et à la fête du Saint-Sacrement, lorsque la procession entre dans la basilique du Vatican. Malgré les trois siècles écoulés depuis qu'il a été composé, ce *Te Deum*, dit M. l'abbé Baini (dans ses mémoires sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina), conserve encore de vraies beautés. Il est traité à petits versets sur la mélodie du plain-chant. Les premiers versets sont nobles, grandioses, clairs, simples, touchants, incomparables; mais vers le milieu, il se refroidit, et vers la fin il tombe tout à plat. Ce *Te Deum* a été imprimé à Rome, par Nicolas Muzio, en 1596, cinquante ans après la mort de l'auteur. On connaît aussi de cet artiste : 1° *Il secondo libro di Madrigali di Verdelotto insieme con alcuni altri bellissimi Madrigali di Adriano e di Constantio Festa*, sans nom de lieu, 1537; 2° *Il terzo libro de Madrigali novissimi d'Archadelt a quattro voci insieme con alcuni di Constantio Festa et altri dieci bellissimi a voci mutate*, Venetia, apud Hieronymum Scottum, 1539; 3° *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque et quatuor vocum*, etc. Noribergæ, Hier. Graphel, 1537. On y trouve des motets de Festa.

**FESTA (JOSEPH-MARIN)**, né en 1771 à Trani, dans le royaume de Naples, reçut les premières leçons de musique de son père, violoniste assez habile qui, plus tard, fut appelé à Naples pour diriger l'orchestre du théâtre du Fondo. Le jeune Festa fit de rapides progrès sur le violon, pour lequel il reçut des leçons de Giardini et de Löff. Ses maîtres de contrepoint furent Gargano et Fenaroli. Il était âgé de vingt-huit ans et déjà considéré comme un artiste distingué, lorsque lord Hamilton, grand amateur de musique, ayant quitté Naples pour se rendre à Constan-

(1) Dans le journal manuscrit de la chapelle pontificale, de l'année 1545, écrit par Jean-François Félice, on lit : *Die 10 aprilis: eodem die Constantius Festa musicus excellentissimus et cantor egregius vita functus est; et sepultus in ecclesia transpontina, etc.*

tinople, proposa à Festa de le suivre; ce qui fut accepté, parce que la ville de Naples était alors dans un état violent de révolution. Après un séjour de quelques mois dans la capitale de la Turquie, Festa retourna en Italie et s'arrêta quelque temps à Milan. En 1812, il visita Paris, y fit un séjour de huit mois, et fut recherché par les amateurs, à cause de son talent dans l'exécution des quatuors. De retour à Naples en 1816, il y obtint sa nomination de chef d'orchestre du théâtre Saint-Charles, et ajouta bientôt à cet emploi celui de directeur d'orchestre de la chapelle palatine et de la musique particulière du roi. Comme professeur de violon, il a formé de bons élèves, parmi lesquels on distingue particulièrement le virtuose Onorio de Vito. Le talent de Festa pour la direction d'un orchestre était très-remarquable. Sa sévérité pour l'exactitude de l'exécution était excessive. Les musiciens de son orchestre se plaignaient de sa rudesse; mais elle produisait de bons résultats. Il a laissé quelques ouvrages de sa composition, entre autres, trois œuvres de duos pour 2 violons, et deux œuvres de quatuors publiés chez Girard, à Naples. Un compositeur allemand l'a accusé de lui avoir dérobé un de ces derniers ouvrages; j'ignore si cette imputation est fondée. Festa est mort à Naples, le 7 avril 1839.

FESTA (Françoise), sœur du précédent, habile cantatrice, née à Naples, en 1778, fit ses premières études sous Aprile, et reçut ensuite des conseils de Pacchiarotti. Après avoir chanté avec succès sur les divers théâtres de l'Italie, elle vint à Paris, et débuta à l'Odéon en 1809. Sa manière était large et expressive, mais on ne lui trouva point le fini du talent de M<sup>me</sup> Barilli, qui chantait alors au même théâtre. Chacune de ces cantatrices eut des partisans et des détracteurs : elles méritaient des applaudissements toutes deux, chacune par un talent différent de l'autre. M<sup>me</sup> Festa est retournée en Italie vers la fin de 1811. En 1814, elle chantait à Milan et obtenait de si brillants succès, qu'elle fut engagée au théâtre de la Scala dans les années 1815, 1816 et 1817. Elle chanta aussi à Turin en 1816, et à Venise en 1818. En 1819, elle reparut à Milan. Deux ans après, elle chanta à Munich, puis à Venise et à Milan. En 1825, elle chantait à Pérouse, en 1826, à Brescia, puis à Bologne. Enfin on la retrouve à Bergame en 1828, sous le nom de M<sup>me</sup> Festa-Maffei, jouant dans un nouvel opéra de Nicolini (*Il Ida d'Avenal*), et s'y faisant applaudir, quoiqu'elle eût alors cinquante ans. Sa fille, Matilde Festa-Maffei, qui débutait dans le même ouvrage, y eut aussi du succès. Elle s'est fixée

plus tard à Bologne comme professeur de chant. M<sup>me</sup> Festa-Maffei, appelée à Saint-Petersbourg, en 1829, s'y est fixée, et y est morte au mois de janvier 1836. On s'est trompé dans le supplément de la *Biographie universelle* de Michaud (t. 61, p. 122), en l'appelant *Festa-Mattel*.

FESTA (JEAN), neveu de Joseph, né à Naples, en 1806, a fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville. En 1827, il essaya son talent par un opéra joué au théâtre du Fondo, qui ne réussit pas, et dont on a oublié le titre. En 1830, il fit jouer au même théâtre l'opéra bouffe *Tre studenti in due case*, et, dans la même année, à Saint-Charles, *Il Vecchio della silva d'Ardenne*; mais ces ouvrages eurent peu de succès, et depuis lors l'existence de ce compositeur n'a plus été signalée par aucune production nouvelle.

FESTING (MICHEL-CHRÉTIEN), violoniste et compositeur de musique instrumentale, fut d'abord élève de Richard Jones, chef d'orchestre du théâtre de Drury-Lane, et termina ensuite son éducation musicale sous Geminiani. Il fut longtemps premier violon de la Société philharmonique, et dirigea les concerts qui se donnaient à la taverne de la Couronne (*the Crown Tavern*), et à la rotonde de *Ranelagh-house, Chelsea*. Les biographes anglais vantent beaucoup les solos de violon de sa composition; ces ouvrages, qui ont été gravés à Londres, vers 1780, consistent en douze solos pour violon, op. 1, Londres, Johnson; Douze sonates pour deux violons et basse, op. 2, *ibid.*; Douze concertos pour violon, à sept parties, op. 3, *ibid.*; Huit solos pour violon, op. 4, *ibid.*; Huit concertos à sept parties, op. 5, *ibid.*; Six sonates pour deux violons et basse, op. 6, *ibid.*; Six solos pour violon, op. 7, *ibid.*; Six solos pour violon, op. 8, *ibid.*; Six concertos à sept parties, op. 9, *ibid.*; Quatre symphonies concertantes pour deux flûtes et quatre symphonies concertantes pour deux violons; Ode sur le retour du duc de Cumberland de l'Écosse, avec orchestre; *Sylvia*, cantate, etc. Festing était fils de Michel-Chrétien Festing, qui jouait de la flûte à l'orchestre du Théâtre de Hanover, vers 1737.

FÉTIS (FRANÇOIS-JOSEPH) (1), né à Mons, en Belgique, le 25 mars 1784, est fils d'un or-

(1) Il y a toujours quelque ridicule à parler de soi; le ridicule est plus fâcheux encore quand on en parle longuement. L'ouvrage que j'écris m'oblige pourtant à faire l'une et l'autre de ces choses, au risque de en qui pourra s'ennuyer. Ma vie artistique a été trop active, et j'ai montré trop de désir de fixer l'attention publique sur mes travaux, pour que je ne me croie pas dans la nécessité de dire ici quel en a été l'objet principal.



gaiste, professeur de musique et directeur de concerts en cette ville. Destiné à suivre la profession de son père, il apprit si jeune les principes de la musique, qu'à l'âge de six ans il lisait à livre ouvert les solfèges écrits à toutes les clefs. Le premier instrument qu'on lui mit entre les mains fut le violon ; à sept ans il écrivit des duos pour cet instrument, et il commença l'étude du piano. Avant d'avoir atteint sa neuvième année, il écrivit un concerto pour le violon avec orchestre, quoiqu'il n'eût d'autres notions d'harmonie que celles qu'il avait puisées dans la musique qu'il avait exécutée et entendue. Ce morceau fut joué par son père au concert des amateurs de la ville, et applaudi comme l'œuvre d'un enfant précoce. A neuf ans, Fétis était organiste du chapitre noble de Sainte-Waudru, accompagnait le chœur des chanoinesses et les anciennes messes de vieux compositeurs allemands et italiens. Vers ce même temps il commença l'étude des langues anciennes ; mais bientôt la deuxième invasion de la Belgique par les armées françaises fit fermer les collèges, les écoles, et lui enleva les moyens de s'instruire comme humaniste et comme musicien. Heureusement, un vieux prote d'imprimerie se chargea de lui faire continuer ses études latines, et la formation d'une société d'artistes et d'amateurs lui fournit l'occasion d'entendre et de jouer la musique instrumentale de Haydn et de Mozart. Les œuvres de ces grands maîtres, alors dans tout l'éclat de la nouveauté, l'initèrent dans les secrets d'une harmonie neuve et piquante dont il n'avait point l'idée auparavant ; il en profita pour écrire à leur imitation deux concertos de piano, une symphonie concertante pour deux violons, alto et basse avec orchestre, des sonates de piano, des fantaisies à quatre mains, une messe solennelle (en ré), un *Stabat* (en sol mineur) pour deux chœurs et deux orchestres, et des quatuors de violon. Avant qu'il eût atteint sa quinzième année, tout cela formait une suite assez nombreuse de productions où des amis crurent apercevoir quelques traces de talent. Ces amis engagèrent le père du jeune Fétis à envoyer son fils au Conservatoire de Paris, et celui-ci y entra au mois d'octobre 1800. Admis dans la classe d'harmonie de Rey, alors chef d'orchestre de l'Opéra, il apprit de ce vieux maître la théorie suivant le système de Rameau ; car Rey n'en connaissait point d'autre, et ne croyait même pas qu'il y en eût d'autre possible. C'est peut-être à cette circonstance que l'élève de cet homme respectable dut la direction que prit dès lors sa pensée ; car,

peu de temps après, le système d'harmonie de Catel fut publié, et fit naître de vives discussions au dedans et au dehors du conservatoire. Pour la première fois, Rameau était attaqué de front, en France ; ses partisans poussèrent des cris d'indignation contre son antagoniste. Trop jeune pour embrasser un parti dans une querelle de ce genre, Fétis se contenta de lire le *Traité d'harmonie* de Catel et d'en comparer la théorie avec celle de Rameau : cette étude marqua ses premiers pas dans la carrière qu'il a parcourue depuis lors. L'étude des langues italienne et allemande, qu'il entreprit peu de temps après, lui permit ensuite de comparer aux systèmes de Rameau et de Catel ceux de Kirnberger et de Sabbatini. Trois mois après son admission dans la classe de Rey, il en avait été nommé le répétiteur ; l'année suivante il obtint le premier prix au concours. Il prenait aussi dans le même temps au Conservatoire des leçons de piano ; Boieldieu était son maître pour cet instrument, et quand ce compositeur fut parti pour la Russie, Fétis continua ses études sous la direction de Pradher.

Au commencement de 1803, il quitta Paris pour voyager et ne revint en cette ville que vers le milieu de l'année suivante, après avoir étudié le contrepoint et la fugue d'après la théorie de l'école allemande, dans les écrits de Nuremberg, de Kirnberger et d'Albrechtsberger. L'étude particulière qu'il avait faite des compositions de Jean-Sébastien Bach, de Hændel, de Haydn et de Mozart, avait fait naître en lui un goût passionné pour le style de cette école, et tout ce qu'il écrivait alors était empreint de l'harmonie modulée qui en est le caractère distinctif. C'est ainsi qu'il écrivit une symphonie à grand orchestre, une ouverture, des sonates et des caprices pour le piano, ainsi que des pièces d'harmonie pour huit instruments à vent qui ont été publiées à Paris chez Lemoine (père). Ses études littéraires et ses lectures sur la musique le conduisirent alors à commencer ses recherches sur la théorie et sur l'histoire de cet art. Ses premiers travaux eurent pour objet de constater la nature des inventions de Gui d'Arezzo, et d'éclaircir l'histoire de la notation de la musique. Il avait rassemblé déjà beaucoup de matériaux sur ces objets, et avait commencé à les classer d'après ses idées particulières, dans une série considérable de documents ; mais tout cela s'est égaré lorsqu'il s'est éloigné de Paris, en 1811.

Lié d'amitié avec Roquefort et Delaunaye, il conçut, avec ces littérateurs-musiciens, le projet d'un journal de musique dont il parut quel-

ques feuilles in-4°, à la fin de l'année 1804; mais la littérature et la critique musicale n'excitaient alors qu'un médiocre intérêt, et il fallut renoncer à cette entreprise. A cette époque, bien que le Théâtre Italien de Paris eût une troupe composée d'artistes distingués, tels que Nozzari, la Strinasacchi, Marianne Sessi, et un peu plus tard Tacchinardi et Barilli, ce spectacle n'était pas fréquenté, et les secours du gouvernement pouvaient seuls le maintenir en France. La plupart des musiciens français, enthousiastes admirateurs de la musique de l'école de Méhul, affectaient beaucoup de mépris pour les œuvres de Cimarosa, de Paisiello et de Guglielmi; mais Fétis, déjà entré dans cette voie d'éclectisme qu'il a parcourue plus tard dans ses travaux, ne se laissa point influencer par son penchant pour les formes de la musique allemande, et mit tant de persévérance à fréquenter les représentations de l'Opéra buffa, qu'il finit par classer dans sa mémoire les principaux ouvrages des maîtres cités précédemment. Cette étude lui fut plus tard d'un grand secours, quand il voulut se livrer à l'analyse des qualités distinctives des diverses écoles. Vers le même temps, quelques conversations qu'il eut avec Cherubini lui dévoilèrent le mérite immense des traditions de l'ancienne école italienne dans l'art d'écrire, et la nécessité d'étudier les principes du contrepoint vocal d'après ces traditions. Ce fut alors que les œuvres de Palestrina devinrent les objets de ses études constantes, et qu'il écrivit une multitude de morceaux d'église dans la manière de cet illustre maître, modèle désespérant d'une perfection idéale. Dès lors aussi, il lut avec attention tous les ouvrages des didacticiens italiens, particulièrement ceux de Zarlino, de Zaccconi, de Cerreto et, parmi les modernes, du P. Martini et de Paolucci. Ses idées se formulèrent sur la nécessité d'exposer les principes de l'art d'écrire d'après les traditions de cette grande et belle école, considérant seulement le style instrumental de l'école allemande comme un cas particulier de la théorie générale: ce sont ces mêmes idées qu'il a développées plus tard dans son *Traité du contrepoint et de la fugue*.

En 1806, Fétis fut engagé dans un travail immense dont il n'avait pas mesuré l'étendue, qui fut plusieurs fois interrompu, qu'il reprit cependant toujours avec courage, et qu'il a enfin achevé après trente années de recherches et de patience. Il s'agit d'une révision de tout le chant de l'église romaine, d'après les manuscrits les plus authentiques et les plus anciens,

conférés avec les meilleures éditions. La première révolution française avait anéanti une multitude de livres de chœur, et la rareté de ces livres s'était fait apercevoir quand Napoléon eut rétabli le culte catholique en France. Un descendant de la famille des Ballard conçut alors le projet de donner de nouvelles éditions des livres du chant romain et du parisien; mais ayant appris que ces chants avaient subi de notables altérations, il eut assez de confiance dans les connaissances de Fétis, malgré sa jeunesse, pour lui proposer de donner des soins aux nouvelles éditions qu'il projetait; celui-ci accepta pour le chant romain, mais refusa pour le parisien, qui n'avait point de valeur dans son opinion. Immédiatement après il se mit à l'ouvrage; mais dès les premiers pas, il trouva tant de versions différentes et capricieuses dans toutes les éditions qu'il consulta, qu'il demeura convaincu de la nécessité de remonter aux sources les plus anciennes et les plus authentiques, dans les manuscrits, afin de retrouver le chant primitif et de constater les causes de son alourdissement, de ses variantes capricieuses, et des défauts d'accentuation qu'on remarque dans un grand nombre d'éditions. Dès lors le travail devenait presque sans bornes, et il ne fallut pas moins qu'un courage de bénédictin pour oser l'entreprendre.

Ce n'est pas d'aujourd'hui que la nécessité de rappeler le chant de l'église romaine à ses formes primitives se fait sentir; plusieurs papes ont reconnu cette nécessité: Grégoire XIII avait chargé Pierluigi de Palestrina de faire ce travail, et ce grand maître, aidé par son élève Guidetti, y employa plusieurs années sans l'achever. Paul V ordonna à Roger Giovanelli, successeur de Palestrina, de corriger l'antiphonaire et le graduel; le graduel seul, résultat du travail de Giovanelli (si toutefois la tradition est exacte à cet égard), a été publié à Rome, en 1614, à l'imprimerie Medicis. Ce graduel, le *Directorium Chori* de Guidetti, le graduel et l'antiphonaire de Venise, 1580, et d'anciennes éditions du seizième siècle données par les Junte, les Plantin et autres, ont été conférées par Fétis avec 246 manuscrits des bibliothèques de Paris, de Cambrai, d'Arras, du Musée britannique à Londres, de la bibliothèque des ducs de Bourgogne, à Bruxelles, etc. Parmi les manuscrits, il y en a plusieurs du neuvième siècle, quelques-uns du dixième, et beaucoup du onzième et du commencement du douzième. Ceux qui sont postérieurs à cette époque ont dû être examinés avec beaucoup de soins, parce que la transcription en notation

du plain-chant des ornements de l'ancien écrit en notation neumatique, a fait transformer en notes réelles les appoggiatures, groupes et trilles, qu'il aurait fallu simplement supprimer pour le système de simplification qu'on voulait adopter. Ce grand travail, que j'avais entrepris à la légère, à une époque où je ne possédais pas les connaissances nécessaires; ce travail, dis-je, est terminé; le graduel et l'antiphonaire sont prêts à être livrés à l'impression; mais il est vraisemblable que le fruit d'un si grand labeur ne verra jamais le jour; car, après avoir été témoin des luttes violentes où les ecclésiastiques de France se sont laissé entraîner à propos d'opinions plus ou moins mal fondées, sur ce qu'ils ont appelé la restauration du chant grégorien, l'auteur de la première idée de cette restauration, et des premiers travaux entrepris pour l'opérer, se gardera d'appeler sur lui-même l'animadversion de tous les partis. En l'état actuel des choses, il s'exposerait, en publiant le fruit de ses veilles sur ce sujet, à voir troubler la tranquillité de ses derniers jours, sans aucune chance de succès.

Une réaction s'était fait sentir dans la musique dramatique, en opposition à l'école de Méhul et de Cherubini; cette réaction, commencée par les opérettes de Della-Maria, avait ramené sur la scène les ouvrages de Grétry. Ellevieu, dont le talent se déployait avec avantage dans ces compositions, cherchait à remettre en vogue tout l'ancien répertoire; il demanda à Fétis une nouvelle musique pour *l'École de la jeunesse*, opéra écrit autrefois par Duni; mais cette musique parut trop forte d'harmonie à cet acteur; il crut devoir hâter la reprise de l'ouvrage sous son ancienne forme; mais il se trompa; le public repoussa cette partition surannée. Toutefois, le travail de Fétis fut perdu, et jamais la nouvelle musique de *l'École de la jeunesse* n'a été entendue.

Fétis s'était marié en 1806; il était alors âgé de vingt-deux ans. Sa femme, petite-fille du savant chevalier de Kéralio, sous-gouverneur de l'école militaire, pour qui Napoléon avait conservé des souvenirs de reconnaissance, et nièce d'un ancien maréchal de camp, gouverneur du prince de Parme, était unique héritière d'une fortune considérable. Cette alliance avait changé la position de Fétis, et d'artiste il était devenu amateur, sans que l'activité de ses travaux se fût ralentie. La banqueroute inattendue d'un des premiers négociants de Paris, et de fausses spéculations des parents de sa femme, anéantirent tout à coup la fortune qui

semblait devoir lui appartenir; lui-même, par une imprudente condescendance, fut entraîné à souscrire des engagements, qui, sans préserver de leur ruine ceux pour qui ils étaient pris, ont troublé sa vie pendant plus de vingt-cinq ans. Obligé de s'éloigner de Paris en 1811, pour se préparer une nouvelle existence, il se retira à la campagne dans le département des Ardennes, et y vécut pendant près de trois ans éloigné de toute ressource musicale. Il y écrivit cependant une messe à cinq voix, avec chœurs, orgue, violoncelle et contrebasse, qu'il considère comme un de ses meilleurs ouvrages, et qui a été exécutée à l'église Notre-Dame du Sablon, à Bruxelles, le 6 octobre 1856, pour son jubilé de cinquante ans de mariage. Mais son occupation principale dans sa retraite fut l'étude de la philosophie, qui lui paraissait indispensable pour l'exposition des principes de la théorie de la musique, et pour l'analyse des faits de l'histoire de cet art. Ce temps d'étude solitaire a toujours été considéré par lui comme le plus heureux de sa vie. C'est à cette époque que commencèrent à fructifier dans son esprit quelques mots échappés à l'illustre Lagrange, dans une conversation qu'ils avaient eue sur la musique : *Il y a quelque chose dans votre art que je ne comprends pas*, disait le célèbre géomètre; *nous croyons tout expliquer avec nos proportions numériques et le tempérament; cependant, les dénégations de certains musiciens pourraient bien n'être pas si mal fondées qu'on le croit, et peut-être Rameau s'est-il fourvoyé. Il y a vraisemblablement quelque chose d'inconnu où se trouve la vérité; je me suis beaucoup occupé de cela, mais l'élément me manque. Il y aura de la gloire pour celui qui découvrira ce critérium, caché depuis tant de siècles, et qui s'est dérobé à tant d'efforts. Vous devriez y songer; cela vaut bien le dévouement d'une vie tout entière.* Préoccupé d'autres objets, Fétis n'avait point saisi d'abord le grand sens de ces paroles; elles lui revinrent à la mémoire lorsque ses études philosophiques lui eurent fait comprendre la nécessité de faire dériver toutes les lois particulières des diverses parties de l'art, d'une loi générale dont elles ne seraient que des applications à des cas particuliers. Ses recherches sur la théorie de l'harmonie le mirent sur la voie, en lui faisant voir que la tonalité est la seule base de cette combinaison des sons, et que les lois de cette tonalité, appliquées à l'harmonie, sont absolument identiques à celles qui régissent la mélodie, et conséquemment, que dans la tonalité moderne, ces deux branches

principales de l'art sont inséparables. Considération neuve, dont la réalité est démontrée par l'histoire de la musique, et qu'il a rendue évidente depuis lors dans ses écrits.

Au mois de décembre 1815, Fétis accepta les fonctions d'organiste de la collégiale de Saint-Pierre à Douai, et de professeur de chant et d'harmonie d'une école municipale de musique, fondée en cette ville. Cette situation fut l'occasion de nouvelles études. Il avait eu autrefois de la réputation comme organiste, à la suite d'une lutte qui avait eu lieu entre Woelffl, Nicolo Isouard et lui, sur l'orgue de l'église Saint-Sulpice de Paris; mais depuis plusieurs années il avait cessé de jouer de cet instrument. Celui sur lequel il était appelé à se faire entendre à Douai, était un excellent orgue de Dallery, composé de cinquante-six jeux, quatre claviers à la main et un clavier de pédales. Cet instrument lui offrait d'immenses ressources qu'il se mit à étudier, se faisant souvent enfermer dans l'église pendant six ou huit heures, pour se rendre familières les œuvres des grands organistes, anciens et modernes, de l'Italie et de l'Allemagne, et pour chercher, dans l'emploi alternatif des différents styles, une variété qui lui semblait manquer dans les productions des plus célèbres artistes; car chacun d'eux affectionnait de certaines formes qu'il a reproduites dans tous ses ouvrages. On verra le résultat de ses travaux dans son ouvrage intitulé *la Science de l'organiste*, dont une partie est gravée depuis longtemps, mais qui n'est pas encore terminée.

Les fonctions de professeur de chant et d'harmonie que Fétis remplissait à l'école de musique de Douai appelèrent son attention sur le système d'enseignement alors en usage dans toutes les écoles de ce genre. Il vit que les dégouts éprouvés par la plupart des commençants dans la lecture de la musique, lecture dont les éléments sont difficiles et compliqués, provenaient de ce que l'attention se fatiguait à se partager dès les premiers pas sur des objets qui n'ont point d'analogie. Ainsi, dans l'étude du solfège, les élèves les moins avancés étaient obligés de reconnaître à la fois les signes et leur valeur, de battre la mesure, en faisant le calcul de la division des temps, et de chanter en cherchant la justesse des intonations. Or, distinguer des signes, en connaître la signification; diviser des temps et développer le sentiment de la mesure; enfin, former l'oreille à la justesse des intonations, sont toutes choses indépendantes les unes des autres; il est donc raisonnable de les enseigner séparément. C'est

d'après ces considérations que Fétis établit dans l'école de Douai la division des études qui a servi de base aux *Solfèges progressifs précédés de l'exposé des principes de musique* publiés par lui plus tard, et c'est cette même division que plusieurs maîtres ont adoptée dans leur système d'enseignement.

C'est aussi pendant son séjour à Douai que Fétis compléta le système rationnel de l'harmonie ébauché par Rameau dans l'application du renversement à la génération des accords et dans la division de ces accords en *fondamentaux* et *dérivés* (voyez RAMEAU); étendu par Kirnberger dans la découverte de l'origine des accords produits par le mécanisme de la prolongation (voyez KIRNBERGER), enfin, perfectionné par Catel (voyez ce nom) dans sa classification des accords en *naturels* et *artificiels* ou *composés*. Malheureusement Catel, préoccupé de sa fausse idée de tous les accords directs ou fondamentaux contenus dans la division d'une corde, division arbitraire, comme il a été dit à l'article de cet artiste, avait été conduit à classer parmi les accords naturels ou simples ceux de septième de sensible, de septième diminuée, de neuvième majeure et de neuvième mineure de la dominante, quoique son instinct lui eût fait voir que ces accords se substituent souvent à celui de la dominante et de ses dérivés. Cette anomalie provenait de ce que Catel n'avait point aperçu le mécanisme de la substitution; Fétis découvrit que ce mécanisme n'est autre que le sixième degré du mode majeur ou mineur qui prend la place de la dominante dans les seize formes dont ces combinaisons sont susceptibles, et démontra que l'effet de ce genre de modification de l'accord naturel de septième dominante et de ses dérivés n'en change pas la destination, que l'emploi est identique, et qu'il en résulte seulement une variété d'effet pour l'oreille. La découverte importante de ce mécanisme de la substitution fut féconde en résultats, car elle conduisit Fétis à celle de l'origine des accords produits par la substitution du sixième degré de la gamme avec la prolongation de la tonique, et par là on eut l'explication simple et naturelle de la formation de ces accords de septième mineure du deuxième degré, de quinte et sixte, de tierce et quarte, et de seconde et quarte, des modes majeur et mineur, qui avaient donné la torture à tous les harmonistes, depuis Rameau. Ce fut encore par la loi de l'identité de destination que l'auteur de cette découverte en démontra la réalité. Cette même loi lui fit trouver le mécanisme des altérations ascendantes et descendantes des inter-

valles des accords, et de leurs combinaisons avec les autres genres de modifications, telles que la prolongation et la substitution. En appliquant de la manière la plus générale ce principe nouveau de la combinaison des divers genres de modifications des accords naturels, Fétis fut conduit à la découverte d'une multitude d'accords nouveaux du genre appelé *enharmonique*, dont plusieurs ont été employés plus de quinze ans après par Rossini et par Meyerbeer, dans *Guillaume Tell* et dans *Robert le Diable*. En 1816, l'ouvrage où Fétis avait exposé cette théorie nouvelle et complète de l'harmonie fut achevé, et l'auteur l'envoya à l'Institut de France, pour qu'il en fût fait un rapport; une correspondance assez active eut lieu à ce sujet entre le ministre de l'intérieur, le secrétaire de l'Académie des beaux-arts et Fétis, et le résultat de toute cette négociation fut que l'Académie, effrayée par tant de nouveautés, et ne voulant pas se compromettre en les approuvant ou en les rejetant, décida qu'au public seul appartenait de prononcer avec le temps sur leur mérite. Fétis accepta cette décision, et, en 1819, il fit commencer l'impression de son livre par M. Eberhardt. Déjà cinq feuilles étaient imprimées; mais à cette même époque, Catel, dont l'amitié parfaite pour Fétis ne s'est jamais démentie, lui rendait les services les plus importants, et lui faisait obtenir des poèmes pour l'Opéra et pour l'Opéra-Comique; la reconnaissance imposait à Fétis l'obligation de ne point affliger ce digne artiste, par une discussion de principes relative à l'un de ses travaux auxquels il mettait le plus de prix; il arrêta donc l'impression de son livre, resté inédit jusqu'en 1844, et dont cinq feuilles seulement ont été tirées. Cependant, sollicité en 1825, par un éditeur de musique, pour qu'il donnât une *Méthode élémentaire d'harmonie et d'accompagnement*, demandée de toutes parts, il satisfait à cette demande, mais d'une manière succincte, sous la forme dogmatique, et sans aucune discussion de théorie. L'ouvrage a été publié au mois de mars 1825; la simplicité et l'évidence de ses principes ont fait son succès; des milliers d'exemplaires en ont été vendus, et c'est à peu près le seul ouvrage par lequel les maîtres enseignent maintenant l'harmonie en France et en Belgique. Il en fut fait une traduction italienne, publiée à Naples, et une anglaise, par Bishop, à Londres.

Pendant son séjour à Douai, Fétis avait repris ses travaux relatifs à la *Biographie des musiciens* dont il publie aujourd'hui la seconde édition, et qui étaient commencés en 1806,

ainsi que le prouve une note d'un discours prononcé le 8 octobre 1807 par Van Hultthem, dans une réunion d'artistes, et imprimé dans la même année chez Pierre Didot (1). Dans le même temps il écrivit aussi, sur la demande de l'autorité, un *Requiem* qui fut exécuté en expiation de la mort de Louis XVI, le 30 avril 1814, un sextuor pour piano à quatre mains, deux violons, alto et basse (œuvre 8<sup>e</sup>, Paris, Michel Ozy), dont la deuxième édition a été publiée chez Brandus, à Paris, en 1858, et beaucoup de morceaux de chant à trois et à quatre voix, pour l'école de Douai, outre une grande quantité de morceaux d'orgue. Tout cela fut fait dans l'espace de quatre ans et demi, nonobstant dix heures employées chaque jour aux fonctions d'organiste, à l'école de chant de la ville, et en leçons particulières; pour suffire à tant de travaux, Fétis avait pris, en arrivant à Douai, l'habitude d'y consacrer seize ou dix-huit heures chaque jour; depuis lors sa vie s'est écoulée dans la même activité, sans autre interruption que ses voyages.

Persuadé que le moment était venu pour lui de prendre une position à Paris, Fétis quitta Douai pour s'y rendre, dans l'été de 1818. Il y publia dans la même année des fantaisies, des préludes, des sonates de piano, et y reprit ses travaux sur la littérature, la théorie et l'histoire de la musique. Pendant les années suivantes il écrivit pour le théâtre plusieurs opéras sérieux et comiques dont quelques-uns ont obtenu du succès, mais qui n'ont pas satisfait leur auteur; les autres n'ont pas été représentés. En 1821 il fut nommé professeur de composition au Conservatoire de Paris, en remplacement d'Elér, décédé depuis peu. Huit mois après son entrée en fonctions, ses élèves ayant été examinés par le comité d'enseignement, où siégeaient Paër, Lesueur, Berton, Reicha et Boieldieu, Cherubini, président de ce comité, adressa ces paroles au professeur: « Monsieur, « c'est avec beaucoup d'intérêt que le comité a « passé l'examen de votre classe, et qu'il a « trouvé chez vos élèves l'art de faire chanter « les parties d'une manière élégante et naturelle; art difficile, si bien connu des anciens « maîtres, et qui se perd aujourd'hui; c'est « avec une vive satisfaction que nous voyons « que vous travaillez à le faire revivre. » Quelques années après, le grand maître qui avait

(1) *Discours prononcé dans une réunion d'artistes belges, habitants de Paris, par M. Ch. Van Hultthem, ancien membre du tribunal, membre de la Légion d'honneur, etc. Paris, P. Didot l'aîné, 1807, in-8° de 26 pages (p. 31, n. 1).*

prononcé ces paroles flatteuses s'est exprimé d'une manière plus explicite encore, dans le rapport qu'il a fait à l'Académie des beaux-arts sur le *Traité du contrepoint et de la fugue*, écrit par Fétis, pour l'usage du Conservatoire; car il l'a déclaré le seul ouvrage de ce genre où les règles de ces compositions scientifiques, particulièrement celles de la fugue, sont exposées avec méthode et clarté. Ce livre, dont presque tous les exemples ont été écrits par Fétis, lui a coûté de longues méditations, parce qu'il avait reconnu la nécessité de prendre la tonalité pour base de la mélodie, origine réelle du contrepoint, comme il l'avait prise précédemment pour l'harmonie et la modulation. Or, l'analyse des faits de la succession mélodique des sons, en ce qui concerne la totalité et les combinaisons de plusieurs parties chantantes, est fort difficile. De là l'absence de toute critique pure dans tous les traités de composition qui ont été publiés depuis plus de deux cents ans, et la forme empirique adoptée par tous les auteurs de ces ouvrages. En s'imposant l'obligation de faire connaître la raison des règles, Fétis s'était entouré d'immenses difficultés.

Vers la fin de 1826, engagé dans de grands travaux de différents genres, il conçut un projet que plusieurs de ses amis condamnèrent comme téméraire, et dont ils considérèrent la réalisation comme impossible : ce projet était celui d'un journal uniquement consacré à la musique. Jamais publication de ce genre n'avait pu subsister en France, car personne (les musiciens pas plus que d'autres) ne lisait ce qui concerne la musique, et l'on ne croyait pas qu'il fût possible de former une classe de lecteurs pour un écrit spécialement consacré à cet art. Dans le premier projet de Fétis, Castil-Blaze devait s'associer à lui, et se charger de rendre compte des représentations d'opéras et des concerts. Mais des engagements antérieurs ne permirent pas à ce critique de prendre part à la nouvelle entreprise projetée, et Fétis prit dès lors la résolution de faire seul ce journal, convaincu qu'il y aurait, dans l'unité de doctrine et de vues d'un tel écrit, avantage pour le public et pour l'art. C'est contre ce projet gigantesque que s'élevèrent les amis de Fétis, persuadés que les forces d'un seul homme ne pourraient y suffire. Cependant, ils ne purent ébranler sa résolution, et la *Revue musicale* parut pour la première fois au commencement du mois de février 1827, et fut continuée sans interruption jusqu'à la fin de la huitième année, au mois de novembre 1835. A l'exception de dix ou douze

articles, Fétis rédigea seul les cinq premières années, dont l'ensemble forme environ la valeur de huit mille pages, in-8° ordinaire. Pendant les trois premières années, il donna chaque semaine vingt-quatre pages d'impression, d'un caractère petit et serré, et la quatrième année, trente-deux pages d'un plus grand format. Pendant ce temps, il lui fallut assister à toutes les représentations d'opéras nouveaux, aux reprises des anciens, aux débuts des chanteurs, aux concerts de tout genre, visiter les écoles de musique, s'enquérir des nouveaux systèmes d'enseignement, visiter les ateliers des facteurs d'instruments pour rendre compte des nouvelles inventions ou des perfectionnements, analyser ce qui paraissait de plus important dans la musique nouvelle, lire ce qui était publié, en France ou dans les pays étrangers, sur la théorie, la didactique ou l'histoire de la musique, prendre connaissance des journaux relatifs à cet art publiés en Allemagne, en Italie et en Angleterre, et même consulter un grand nombre de *Revue*s scientifiques, pour les faits négligés par ces journaux; enfin, entretenir une correspondance active, et tout cela sans négliger les devoirs de professeur de composition au Conservatoire, et sans interrompre d'autres travaux sérieux. Quelquefois même, des circonstances inattendues l'obligeaient à entreprendre des ouvrages auxquels il n'était pas préparé; c'est ainsi qu'en 1828 il écrivit un mémoire de 56 pages in-4°, sur une question mise au concours par l'Institut des Pays-Bas, concernant le mérite et l'influence des musiciens belges pendant les quatorzième, quinzième et seizième siècles, et qu'en 1830 il céda aux instances d'un libraire, en composant la *Musique mise à la portée de tout le monde*, ouvrage destiné à donner des notions de toutes les parties de la musique aux personnes qui ne sont pas musiciennes. Il était peut-être impossible qu'au milieu de tant d'activité et dans une rédaction si rapide, il ne se glissât point des erreurs de faits, et sans doute on peut en signaler plusieurs; mais il ne faut pas oublier que souvent les articles étaient improvisés dans l'imprimerie, lorsque *la copie* manquait pour remplir le journal, ou lorsque quelque circonstance obligeait à changer inopinément, et au moment de mettre sous presse, la disposition primitivement adoptée. Des négligences de style se font aussi remarquer dans la rédaction de la *Revue musicale*; les mêmes considérations peuvent peut-être leur servir d'excuse. Il est bon de remarquer d'ailleurs que, pendant plusieurs années, Fétis a rédigé le feuilleton musical du

journal intitulé *le Temps*, conjointement avec la *Revue*, et qu'il a même plusieurs fois écrit trois articles dans le même jour sur un opéra nouveau; de ces trois articles, qui formaient ensemble à peu près vingt-cinq pages in-8° d'impression, un était destiné à la *Revue musicale*, le second au *Temps*, le troisième au *National*; dans chacun d'eux, l'ouvrage était considéré sous un aspect différent; tous les trois paraissaient le même jour, c'est-à-dire le lendemain de la représentation. Malgré ses imperfections, la *Revue musicale* a joui de beaucoup de faveur auprès des amateurs de musique; aujourd'hui même qu'elle a cessé de paraître, parce que, éloigné de Paris, son ancien rédacteur n'y pouvait plus donner de soins, elle est considérée comme un livre de bibliothèque; les exemplaires en sont recherchés et se vendent cher, parce que toutes les questions de quelque importance y ont été agitées et traitées avec développement, et parce qu'on y aperçoit partout les vues consciencieuses d'un artiste qui se dévoue à son art. Ce journal a, d'ailleurs, produit un grand bien en France; il y a augmenté le nombre des amateurs de musique, a échauffé leur zèle, fait fonder en beaucoup de lieux des écoles et des concerts publics; a formé des lecteurs à la littérature musicale et des critiques pour les journaux; l'érudition en musique a même fait tant de progrès parmi les Français, depuis la publication de la *Revue*, que les livres qui y sont relatifs, et qui étaient autrefois dédaignés, se vendent maintenant à des prix très-élevés.

Dans plusieurs écrits, Fétis avait essayé de démontrer que l'histoire de l'art indique un développement progressif dans les formes, et d'avancement dans les moyens, mais qu'il n'y a en que transformation dans l'objet, qui est d'éprouver. Il lui semblait d'autant plus nécessaire d'insister sur ce point, que des préjugés contraires, répandus non-seulement parmi les gens du monde, mais aussi chez les artistes, font considérer la musique comme étant dans une progression incessante; ce qui a pour résultats inévitables de faire rejeter comme suranné tout ce qui n'est pas de l'époque actuelle, d'ébranler la foi de l'artiste en la réalité de son art, de ne présenter les émotions de générations passées que comme de puériles illusions, enfin, de n'offrir l'histoire des monuments de la musique que comme celle de tristes débris d'un monde à jamais oublié. Si des acquisitions de moyens physiques sont faites, on perd, en mettant trop de prix à ces moyens, du côté de la naïveté de la pensée; on se formule, et l'état

d'excitation dans lequel on se tient incessamment émousse le principe de la sensibilité. Cette opinion toutefois faisait peu de conversions, parce qu'elle avait à combattre une actualité sans cesse agissante. En 1852, Fétis conçut le plan de ses concerts historiques, comme le meilleur moyen de triompher des résistances des plus incrédules. Cette heureuse idée, accueillie avec enthousiasme, a porté ses fruits, et les concerts de la musique des seizième et dix-septième siècles, ainsi que celui de l'origine et des développements de l'Opéra en Italie, en France et en Allemagne, ont prouvé, par le vif intérêt qu'ils ont excité, que les assertions de Fétis, à l'égard des qualités distinctives de l'art à toutes les époques, étaient dans le vrai. Et pourtant, malgré ses soins, il ne put parvenir qu'à une exécution fort imparfaite, à cause de la difficulté de faire les études convenables pour bien rendre la musique ancienne, à moins que ce ne soit dans une école dirigée par une intelligente et puissante volonté. D'après le succès éclatant obtenu par ces concerts en l'état d'imperfection où il a fallu les donner, on peut juger de l'effet prodigieux qu'ils auraient produit si les morceaux de musique y eussent été rendus avec le fini, l'ensemble désirable, et dans leur véritable sentiment. Cette belle œuvre d'art se réalisera peut-être quelque jour.

Peu de temps après que le premier concert historique eût été donné, et après avoir vu son succès, Fétis voulut essayer l'effet que produirait sur un certain nombre d'artistes et d'amateurs un cours de la philosophie et de l'histoire de la musique, établi sur un ensemble nouveau d'idées et de faits, résultat de vingt années de réflexions et de travaux; il ouvrit ce cours gratuit au mois de juillet 1852. Dans les leçons qu'il y fit, il n'aborda que quelques-unes des questions qui sont l'objet de l'ouvrage qu'il publiera sous le titre de *Philosophie de la musique*; mais ces questions excitèrent le plus vif intérêt. Il établit : 1° que l'oreille n'est qu'un organe de perception qui n'apprécie pas les rapports des sons, et que cette appréciation est l'acte d'une faculté spéciale; 2° que cette faculté d'appréciation des rapports des sons n'établit pas d'une manière absolue les idées de convenance ou d'inconvenance de ces rapports, mais qu'elle formule ces idées en raison de l'ordre de faits au milieu desquels se trouve placé l'individu soumis à l'action des sons et des habitudes de perception qu'il a contractées dès sa naissance; assertion qu'il démontrait par la diversité des échelles musicales en usage

chez différents peuples, et par les sensations opposées qu'elles développent chez les individus qui y sont accoutumés et chez ceux qui y sont étrangers. Cette considération le conduisit à examiner les conformations des différentes échelles de sons qui ont été en usage jusqu'à ce jour ; il démontra que chacune a été destinée à un objet particulier ; enfin que chacune, suivant sa constitution, a eu des résultats nécessaires et conformes à cet objet. 3<sup>e</sup> Il classa ces échelles musicales en rationnelles et irrationnelles, inharmoniques et harmoniques, et fit voir que ce n'est pas seulement par la nature des intervalles des sons que chacune de ces gammes a un caractère particulier, mais aussi par l'ordre dans lequel ces intervalles sont rangés ; car la gamme moderne du ton d'ut majeur, par exemple, étant commencée par *fa*, la tonalité change à l'instant, parce que l'ordre des intervalles est interverti ; les mélodies deviennent étranges, et la plupart des combinaisons et des successions harmoniques cessent d'exister. Telle est la constitution d'une gamme majeure de la musique des Chinois. Cette considération conduisit le professeur à faire remarquer que la division mathématique d'une corde et les rapports de nombres par lesquels se déterminent les proportions des intervalles, sont impuissants à former une échelle musicale, parce que, dans ces opérations numériques, les intervalles se présentent comme des faits isolés, sans liaison nécessaire entre eux, et sans que rien détermine l'ordre dans lequel ils doivent être enchaînés ; d'où il conclut que toute gamme ou échelle musicale est le produit d'une loi métaphysique, né de certains besoins ou de certaines circonstances relatives à l'homme. C'est ainsi qu'il fit voir que les dispositions lascives des peuples orientaux ont donné naissance aux petits intervalles de leur chant languoureux ; que le découragement des peuples asservis a fait naître chez tous les gammes mineures ; enfin, que le caractère de dévotion grave et de calme résignation, qu'on trouve dans la prière des chrétiens catholiques romains, a donné naissance à la tonalité du plain-chant, dépouillé de tout accent passionné. 4<sup>e</sup> Cette tonalité du plain-chant servit au professeur à démontrer invinciblement que toute échelle musicale engendre des faits analogues à sa nature ; ainsi, la note sensible n'existant point avec un rapport au quatrième degré, dans cette tonalité, l'harmonie ne pouvait être que consonnante, et seulement mêlée de dissonances artificielles de prolongation. Or, dans un tel système de musique, il n'y avait point de mo-

dulation possible, car toute modulation se fait par l'harmonie dissonante naturelle de la dominante ; s'il y avait quelquefois un changement de ton dans la musique de la tonalité du plain-chant, ce changement se faisait sans liaison, car l'élément de la transition n'existait pas, et les efforts de Vicentino, de Marenzio et d'autres, pour faire de la musique chromatique, échouèrent contre cette difficulté, ce que n'ont pas vu ceux qui ont parlé de ces choses. Il suit de là que la musique composée dans le système de la tonalité du plain-chant est *unisonique*, c'est-à-dire d'un seul ton. 5<sup>e</sup> Lorsqu'un compositeur osa faire entendre dans les dernières années du seizième siècle l'harmonie dissonante naturelle, il crut ne faire qu'une nouveauté hardie d'harmonie ; mais il changea tout à coup la tonalité, en créant la véritable note sensible, par son rapport avec le quatrième degré. Dès lors l'accent passionné fut trouvé ; la musique dramatique en fut le résultat immédiat, et la musique religieuse commença à s'altérer, en perdant son caractère calme et grave ; l'élément de la transition existait, et la musique devint *transitonique*. Tout était lié dans ce nouveau système comme dans le précédent. 6<sup>e</sup> Plus tard, le désir de multiplier les accents passionnés a fait imaginer d'altérer les notes naturelles des accords, pour leur donner des attractions ascendantes ou descendantes ; au moyen de ces attractions, appelées *enharmonies*, on est parvenu à multiplier les relations d'un ton avec d'autres tons ; de telle sorte qu'une même note et une même harmonie peuvent se résoudre en plusieurs tons différents ; d'où résulte un système de tonalité multiple désigné par Fétis sous le nom d'ordre *pluritonique*. Ce système est celui qui est maintenant communément employé. Ce professeur, l'imaginant *a priori* poussé jusqu'à ses dernières limites, l'a formulé de cette manière : *Un son étant donné, trouver des combinaisons harmoniques par lesquelles il puisse se résoudre dans tous les tons, et dans tous les modes*, et il a trouvé toutes ces combinaisons en généralisant le principe de l'altération. Ainsi s'est trouvé complété de la manière la plus absolue, le système général de la génération harmonique qu'il avait commencé à formuler en 1816. L'étonnement de son auditoire fut porté à l'excès quand on entendit quelques-unes de ces combinaisons, dont les résolutions étaient complètement inattendues. Fétis a donné le nom d'*omnitoniques* à ce système de succession harmonique. S'arrêtant à ce point où il était arrivé, il a fait remarquer que tout ce qu'il venait d'avancer, sur ces



diverses transformations de tonalité, était prouvé par les monuments de l'histoire de l'art. C'est aussi en cet endroit qu'il a démontré que dans l'ordre pluritonique, et, *à fortiori*, dans l'omnitonique, la justesse invariable, c'est-à-dire la proportion exacte des intervalles, n'existe pas plus que le tempérament, parce que les altérations momentanées des notes des accords font naître de perpétuelles appellations ascendantes ou descendantes, qui obligent les musiciens doués d'un instinct délicat à modifier incessamment les intonations. Depuis lors il a fait une suite d'expériences très-minutieuses par lesquelles il est parvenu à déterminer le nombre de vibrations dont les notes altérées diffèrent en raison de leurs combinaisons et de leurs résolutions. Le système d'harmonie, et celui de contrepoint ou de l'art d'écrire, exposés dans les livres publiés par Fétis, ou inédits, ainsi que son *Histoire générale de la musique*, ne sont que les développements de cette philosophie des tonalités, et des rapports de celles-ci avec l'organisation humaine. Un travail analogue a été fait par lui sur la mesure, le rythme et la sonorité, matières neuves qui, développées dans la *Philosophie de la musique*, feront connaître *a priori* la destination future de l'art, et qui pour la première fois présenteront cet art dans un système homogène et complet, d'accord avec ce qu'enseigne l'expérience de tous les temps et avec les faits historiques.

Vers la fin de 1832, des propositions furent faites à Fétis, de la part du roi Léopold I<sup>er</sup> et du gouvernement belge, pour qu'il acceptât les places de maître de chapelle du roi, et de directeur du Conservatoire de Bruxelles; au mois de mars suivant, il signa des contrats relatifs à cette nouvelle position, et dans le mois de mai il quitta Paris pour vaquer à ses nouvelles fonctions. Le désir de ne rien négliger pour la prospérité de l'école qui lui était confiée, l'a engagé dans de nouveaux et considérables travaux. Outre l'administration de cette école, qui exige beaucoup de soins, il fait lui-même un cours de composition, dirige les études d'orchestre, les répétitions et les concerts; enfin il a écrit, pour faciliter l'enseignement, un *Manuel des principes de la musique*, un *Traité du chant en chœur*, un *Manuel des jeunes compositeurs*, *directeurs de musique et chefs d'orchestre*, une *Méthode des méthodes de piano*, ou *analyse des meilleurs ouvrages publiés sur l'art de jouer de cet instrument*, et une *Méthode des méthodes de chant*, faite sur le même plan. Tous ces ouvrages, hors le dernier, sont publiés depuis longtemps, chez

Brandus, à Paris. Vingt-huit années se sont écoulées au moment où cette notice est revue, depuis que la direction du Conservatoire de Bruxelles a été confiée à Fétis, et la réputation universelle dont jouit cette institution, le nombre considérable d'artistes distingués de tout genre qui y ont été formés, les heureux effets produits par l'influence de cette même école, sur le goût de l'art et les progrès de l'éducation musicale dans la population du pays, ont été dans cette période la récompense des efforts du directeur, secondé par les professeurs d'élite dont il s'est entouré, ou dont il a lui-même formé et développé le talent. Dans le but de lui offrir un témoignage durable de leur affection et de leur gratitude pour son dévouement, ces professeurs ont saisi l'occasion du cinquantième anniversaire de son mariage, arrivé le 6 octobre 1856, et ont fait placer son buste en bronze, ouvrage du célèbre sculpteur Guillaume Geefs, sur un socle, au milieu de la cour du Conservatoire; l'inauguration en a été faite au milieu d'un concours immense de spectateurs, après qu'une messe à cinq voix et chœur, de Fétis, eut été exécutée le même jour, dans l'église Notre-Dame du Sablon, par les professeurs et les élèves du Conservatoire.

Les productions que Fétis a publiées jusqu'à ce jour, sont celles dont les titres suivent : I. *MUSIQUE INSTRUMENTALE*. 1<sup>o</sup> Pièces d'harmonie à huit parties, Paris, Lemoine. 2<sup>o</sup> Fantaisie pour le piano sur l'air *O pescator dell' onda*, Paris, Ph. Petit. 3<sup>o</sup> Fantaisie pour le piano sur la ronde du *Petit Chaperon*, Paris, Boieldieu. 4<sup>o</sup> Trois suites de préludes progressifs pour le piano, Paris, A. Petit. 5<sup>o</sup> Sextuor pour piano à quatre mains, deux violons, alto et basse, op. 5. Paris, Michel Ozy; 2<sup>e</sup> édition, Paris, Brandus. 6<sup>o</sup> Fantaisie chromatique pour le piano, op. 6. *Ibid.* 7<sup>o</sup> Trois sonates faciles pour piano à quatre mains, op. 7. Paris, A. Petit. 8<sup>o</sup> Grand duo pour piano et violon, op. 8. Paris, Launer. 9<sup>o</sup> Variations à quatre mains pour le piano sur l'air : *L'amour est un enfant trompeur*, Paris, Ph. Petit. 10<sup>o</sup> Marche variée pour le piano, *ibid.* 11<sup>o</sup> Ouverture de concert à grand orchestre, Brunswick, Mayer. 11<sup>o</sup> (*bis*) Premier et deuxième quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle, Paris, Brandus, et Mayence, Schott, en parties séparées et en partition. De plus, environ cent cinquante morceaux de tous genres, écrits pour la lecture à première vue, aux concours du Conservatoire de Bruxelles pendant vingt-huit ans, lesquels consistent en solfèges, pièces pour le piano, solos pour tous les instruments, avec accompagnement

ment de quatuor, etc. II. OPÉRAS. 11° (ter) *L'A-mant et le Mari*, opéra comique en deux actes, représenté au théâtre Feydeau, en 1820. 12° *Les Sœurs jumelles*, en un acte, représenté au même théâtre, en 1825. 13° *Maria Stuart en Écosse*, 3 actes (1825). 14° *Le Bourgeois de Reims*, en un acte, ouvrage composé pour le sacre de Charles X, et représenté en 1824. 15° *La Vieille*, en un acte, représenté au théâtre Feydeau, en 1826. 16° *Le Mannequin de Bergame*, en un acte, au théâtre de la rue Ventadour, en 1832. 17° *Phidias*, en 2 actes, pour l'Opéra (non représenté). III. MUSIQUE DE CHANT. 18° *Deux nocturnes italiens* et une *cansonnelle*, Paris, Pleyel. 19° *Miserere*, pour trois voix d'homme, sans accompagnement, Paris, A. Petit. 20° *Messe de Requiem*, pour quatre voix et chœur, avec accompagnement de six cors, quatre trompettes, trois trombones, sax-horn, bass-tuba, bombardon, orgue obligé, violoncelles, contre-basse et timbales, exécutée le 14 octobre 1850, pour le service funèbre de la reine des Belges. Paris, chez Meissonier, partition et parties séparées. 20° (a) Six messes faciles pour l'orgue, composées sur le plain-chant de l'église accompagné, avec des versets, des introductions et des conclusions. Paris, H. Lemoine, 1839, 1 vol. in-fol. 20° (b) Vêpres et saluts du dimanche pour l'orgue, avec le chant des hymnes et des antiennes de la Vierge, précédés d'une instruction sur l'accompagnement des psaumes, Paris, V° Canaux, 1843, un cahier in-fol. oblong. IV. MUSIQUE D'ÉGLISE (non publiée). 21° Messe à cinq voix et chœurs, avec orgue, violoncelle obligé et contre-basse. 22° Plusieurs messes, motets, litanies, hymnes et antiennes pour trois, quatre et cinq voix, avec orgue, composés dans un nouveau système pour la chapelle de la reine des Belges. 22° (bis.) *Lamentations de Jérémie*, à six voix et orgue. V. MUSIQUE INSTRUMENTALE (non publiée). 23° Une très-grande quantité de pièces d'orgue de tout genre. 24° Soixante fugues et préludes fugués pour le même instrument. Un choix de ces pièces fait partie de la *Science de l'organiste*, ouvrage non encore achevé. 25° Symphonies à grand orchestre (en mi bémol). 26° Fantaisie pour piano et orchestre. 27° Deux quinettes pour deux violons, deux violes et violoncelle. 28° Un sextuor pour deux violons, deux violes, violoncelle et contre-basse. 29° Un quatuor pour piano, violon, viole et basse. Toutes les premières productions de Fétis, telles que symphonies, symphonies concertantes, concertos de violon et de piano, quatuors, messes, offertoires, etc., ont été anéanties, à l'exception

de trois quatuors, composés à l'âge de douze ans, conservés par curiosité. VI. OUVRAGES DIDACTIQUES, HISTORIQUES ET CARIQUES publiés ou prêts à paraître. 30° *Méthode élémentaire et abrégée d'harmonie et d'accompagnement, suivie de basses chiffrées*, Paris, 1824, in-4°, Ph. Petit. Une deuxième édition, revue avec soin, a été publiée à Paris, en 1836, chez M<sup>me</sup> Lemoine (plus tard Aulagnier), in-4°. Il en a été fait une troisième, portative, grand in-8°, Paris, Aulagnier, 1841; on y a supprimé les exercices d'accompagnement de la basse chiffrée. Une traduction italienne de cet ouvrage a été publiée à Naples, chez Girard, en 1836; et une autre a paru à Turin, chez Pomha. M. Bishop, de Cheltenham, en a donné une traduction anglaise intitulée : *Elementary and abridged Method of Harmony and accompaniment, followed by progressive exercises in every key, etc.*, Londres, Robert Cocks et C<sup>e</sup> (sans date), 1833, grand in-4°. 31° *Traité de la fugue et du contrepoint*, composé pour l'usage du Conservatoire. Paris, Troupenas, 1825, deux parties in-4°. Une deuxième édition, avec des additions concernant le style instrumental, à Paris, chez Brandus, en 1846. 32° *Traité de l'accompagnement de la partition*, Paris, 1829, Pleyel, in-4°. Ouvrage d'un genre neuf, le seul qui existe sur cette matière. 33° *Solfèges progressifs, avec accompagnement de piano, précédés de l'exposition raisonnée des principes de la musique*, Paris, 1827, M. Schlesinger, in-4°. Quatre éditions de cet ouvrage ont paru jusqu'en 1857. On en prépare une cinquième avec des additions considérables. 34° *Revue musicale*, huit années, 1827-1834, quinze volumes, dont dix in-8° et cinq in-4°. 35° Mémoire sur cette question mise au concours en 1828, par la quatrième classe de l'institut des Pays-Bas : *Quels ont été les mérites des Néerlandais dans la musique, principalement aux quatorzième, quinzième et seizième siècles*, etc. Ce mémoire a été imprimé aux frais de l'Institut, conjointement avec celui de R. G. Kiesewetter, qui a obtenu le prix, sous ce titre hollandais : *Verhandelungen over de vraag*, etc. (Mémoires sur la question, etc.) Amsterdam, J. Muller et C<sup>e</sup>, 1829, un vol. in-4°. 36° *La Musique mise à la portée de tout le monde, exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art, et pour en parler sans l'avoir étudié*. Paris, Mesnier, 1830, un vol. in-8°. Dans la même année il fut fait une deuxième édition de ce livre à Liège, chez Collardin, en un vol. in-12, avec le consentement de l'éditeur de Paris. Une troisième édi-

tion, augmentée de plusieurs chapitres et d'un dictionnaire des termes de musique dont l'usage est habituel, a paru à Paris, chez Paulin, en 1834, un vol. in-12. Cette édition a été tirée à quatre mille exemplaires. Une quatrième édition a été publiée par Brandus et C<sup>e</sup>, avec des augmentations considérables. Paris, 1847, un vol. in-8°. Il a été fait une contrefaçon de ce même livre à Bruxelles, chez Haumann et C<sup>e</sup>, 1830, un vol. in-18, et une autre, à Bruxelles, chez Meline, Cans et C<sup>e</sup>, 1840, un vol. in-18. Blum a publié une traduction allemande de cet ouvrage sous ce titre : *Die Musik, Handbuch für Freunde und Liebhaber dieser Kunst*, Berlin, 1830, un vol. in-12. On a fait aussi une traduction anglaise du même livre, intitulée : *The Music made easy*, Londres, 1831, un vol. in-12. L'Académie de musique de Boston (Amérique) en a fait faire une autre traduction qui fut revue sur la seconde édition de Paris, et qui a été publiée sous ce titre : *Music explained to the World ; or How to understand Music and enjoy its performances. Translated for the Boston Academy of Music*. Boston, B. Perkins, 1842, petit in-8°. Cette traduction a été réimprimée à Londres, en 1844, chez Clarke et C<sup>e</sup>, un vol. petit in-8°, et donné comme une traduction nouvelle. Le même ouvrage a été traduit en espagnol, sous ce titre : *La Musica puesta al alcance de Todos. O sea breve esposicion de todo lo que es necesario para jugar de esta arte y hablar de ella sen haberla estudiado. Escrita en Frances por etc., traducida y anotada por A. F. S. (Soriano-Fuertes)*. Barcelona, 1840, un vol. petit in-8°. Une traduction italienne a été annoncée dans la *Gazette musicale* de Milan, par M. Picchianti. Enfin, M. Belikoff, inspecteur de la chapelle impériale de Russie, en a fait imprimer une traduction en langue russe, Saint-Petersbourg, 1833, un vol. in-8°. 36° *Curiosités historiques de la musique, complément nécessaire de la Musique mise à la portée de tout le monde*. Paris, Janet et Cotelle, 1830, un vol. in-8°. Ce volume ne contient qu'un choix d'articles historiques de la *Revue musicale*. 37° *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, précédée d'un résumé philosophique de l'histoire de cet art*. Paris et Bruxelles, 1834 et années suivantes, huit volumes grand in-8°. Vingt années ont été employées en recherches de tout genre pour le perfectionnement de cet ouvrage, qui peut être constaté par la comparaison de cette seconde édition avec la pre-

mière. 38° *Manuel des principes de musique, à l'usage des professeurs et des élèves de toutes les écoles, particulièrement des écoles primaires*. Paris, 1837, Schlesinger (Brandus), un vol. in-8°. 39° *Traité du chant en chœur, à l'usage des directeurs d'écoles de chant, et des chefs de chœurs des théâtres*. Paris, 1837, Schlesinger (Brandus), in-4°. 40° *Manuel des jeunes compositeurs, des chefs de musique militaire et des directeurs d'orchestre*. Paris, 1837, Schlesinger (Brandus), un vol. gr. in-8°. 41° *Méthode des méthodes de piano, analyse des meilleurs ouvrages qui ont été publiés sur l'art de jouer de cet instrument*; livre composé pour l'usage du Conservatoire royal de musique de Bruxelles. Paris, Schlesinger (Brandus), 1837, grand in-4°. Une traduction italienne de cet ouvrage a été publiée à Milan, chez Ricordi, en 1841, sous le titre de : *Metodo dei metodi di piano-forte, ossia trattato dell' arte di suonar quest' istrumento*. Cette traduction est l'ouvrage d'Antolini (voyez ce nom). Il en a paru une autre dans la même année, à Florence, chez Cipriani. 42° *Méthode des méthodes de chant, analyse des principes des meilleures écoles de l'art de chanter*. Paris, Brandus (sous presse). 43° *Esquisse de l'histoire de l'harmonie, considérée comme art et comme science systématique*. Paris, Bourgogne, 1840, un vol. in-8° de 178 pages, tiré à cinquante exemplaires seulement pour les amis de l'auteur; n'a pas été mis dans le commerce. 44° *Méthode élémentaire du plain-chant*. Paris, V<sup>e</sup> Canaux, 1843, 1 vol. gr. in-8°. 45° *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*. Paris, Schlesinger, 1844, un vol. gr. in-8°, — 2<sup>e</sup> édition, Brandus, 1846. — 3<sup>e</sup> édition (*ibid.*), 1847. — 4<sup>e</sup> édition, augmentée d'une préface philosophique et de notes (*ibid.*), 1849. — 5<sup>e</sup> édition (*ibid.*), 1853. — 6<sup>e</sup> édition, G. Brandus et Dufour, 1857. La publication de ce livre a produit la plus vive sensation, non-seulement en France, mais à l'étranger. Fétis considère cet ouvrage et son *Traité du contrepoint et de la fugue*, comme ses productions les plus originales et les fondements les plus solides de sa réputation. Deux traductions italiennes de ce livre ont paru en même temps : toutes deux sous le titre de : *Trattato completo della teoria e della pratica dell' armonia*. La première, ouvrage de M. Mazzucato, a été publiée à Milan, par Jean Ricordi, en 1842, un vol. grand in-8°, imprimé en caractères mobiles; l'autre par M. Emmanuel Gambale, chez F. Lucca, dans la même ville, un vol. in-fol. gravé. M. Gil, professeur d'har-

monie au Conservatoire de Madrid, en a donné une traduction espagnole intitulée : *Tratado completo de la teoría y práctica de la armonía*. Madrid, Salazar (sans date), un vol. in-fol. Le même professeur a resserré la doctrine exposée dans cet ouvrage en un volume de peu d'étendue intitulé : *Tratado elementar teorico practico de armonía*. Madrid, 1856, grand in-8°. Enfin, M. Vanderdoodt a exposé la même doctrine dans le livre en langue flamande qui a pour titre : *Harmonie-Leere ten gebruike der organisten*. Brussel, 1852, un vol. gr. in-8°. 46° *Notice biographique de Nicolo Paganini, suivie de l'analyse de ses ouvrages, et précédée d'une esquisse de l'histoire du violon*. Paris, Schönenberger, 1851, grand in-8° de 95 pages. 47° *Traité élémentaire de musique, contenant la théorie de toutes les parties de cet art* (dans l'*Encyclopédie populaire*). Bruxelles, Jamar, 1831-1832, deux parties in-12. Sept mille exemplaires de ce livre ont été vendus. 48° *Antoine Stradivari, luthier célèbre, connu sous le nom de Stradivarius; précédé de recherches historiques et critiques sur l'origine et les transformations des instruments à archet, et suivi d'analyses théoriques sur l'archet et d'une notice sur François Tourte*, auteur de ses derniers perfectionnements. Paris, Vuillaume, luthier, 1856, un vol. in-8°, illustré de figures d'instruments. Cet ouvrage, tiré à mille exemplaires, a été donné en cadeau aux artistes et amateurs, et n'a point été mis dans le commerce. 49° *Exposition universelle de Paris, en 1855. Fabrication des instruments de musique. Rapport de M. Fétis, membre du jury, rapporteur de la 27<sup>e</sup> classe*. Paris, imprimerie impériale, 1856, dans les volumes des rapports généraux, et tiré à part, gr. in-4° de 54 pages à 2 colonnes. 50° *Mémoire sur cette question : Les Grecs et les Romains ont-ils connu l'harmonie simultanée des sons? En ont-ils fait usage dans leur musique?* dans les Mémoires de l'Académie royale de Belgique, tome XXXI. On trouve, du même, dans les Bulletins de la même Académie : 1° Note sur une trompette romaine trouvée récemment aux environs de Bayas. (Tome XIII, 1846). 2° Recherches sur les instruments dont il est parlé dans la Bible (*ibid.*). 3° Discours sur le progrès dans les arts (*ibid.*). 4° Rapport sur la rédaction d'une histoire des arts en Belgique (*ibid.*). 5° Rapport sur trois Mémoires présentés en réponse à la quatrième question de la classe des beaux-arts de l'Académie (1), t. XIV, 1847, 50 pages

d'impression. 6° Discours prononcé à la séance publique du 24 septembre 1847 (*ibid.*). 7° Rapport sur une notice de M. le comte de Robiano, intitulée : *Mémoire sur la musique antique de la Grèce* (tome XV, 1848). 8° Rapport sur un Mémoire présenté au concours de 1848, en réponse à la quatrième question de la classe des beaux-arts (*ibid.*). 9° Note sur les véritables fonctions de l'oreille dans la musique (tome XVI, 1849). 10° Discours prononcé dans la séance publique du 25 septembre 1849 (*ibid.*). 11° Note sur les conditions acoustiques des salles de concert et de spectacle (*ibid.*). 12° Sur l'état actuel de la facture des orgues en Belgique, comparée à sa situation en Allemagne, en France et en Angleterre (tome XVII, 1850). 13° Sur les documents relatifs à l'histoire de l'art en Belgique (tome XVIII, 1851). 14° Sur la situation ancienne et moderne de la musique en Espagne, (tome XIX, 1852). 15° Sur un nouveau système de musique dramatique, (*ibid.*). 16° Discours prononcé à la séance publique de la classe des beaux-arts de l'Académie, le 25 septembre 1852 (*ibid.*). 17° Discours prononcé dans la séance publique de la classe des beaux-arts, le 25 septembre 1855 (tome XXII). 18° Sur les progrès de la facture des orgues en Belgique, dans les dernières années, (tome XXIII, 1856). 19° Rapport sur un Mémoire de MM. Fraselle et Germain, relatif à l'emploi qui aurait été fait du quart de ton dans le chant grégorien au moyen âge (tome XXIV, 1857). 20° Note sur la découverte récente des plus anciens monuments de la typographie musicale, et, par occasion, sur les compositeurs belges du x<sup>e</sup> siècle (tome XI, 2<sup>e</sup> série, 1861). Fétis a publié dans la *Gazette musicale de Paris*, et dans la *Revue de la musique religieuse*, une multitude d'articles de critique, de théorie, d'histoire et de philosophie de la musique, formant plus de 2,500 pages d'impression, 1836-1860. VI. OUVRAGES NON PU-

« des principes de chacun des systèmes de notation musicale qui peuvent être ramené à trois types principaux, à savoir : les chiffres, les lettres de l'alphabet, et les combinaisons de signes arbitraires ou idéographiques. — Examiner si ces systèmes sont conçus de manière à pouvoir représenter, par leurs signes, toute combinaison quelconque de la musique, sans laisser de doutes par l'aspect de leur ensemble, ou s'ils ne sont applicables qu'à certains cas et dans certaines limites.

« Démontrer l'une ou l'autre hypothèse par des exemples.

« Dédire a priori les conséquences inévitables de la substitution d'un système quelconque de notation à celui qui est en usage, abstraction faite du mérite du système. »

(1) Cette question était ainsi conçue : « Faire l'expose

mus. 51° *La Science de l'organiste*, traité complet de cet instrument, de ses effets, des divers systèmes de l'accompagnement du plain-chant, avec tout l'office catholique-romain, un grand nombre de pièces de tout genre, et un choix de morceaux des plus célèbres organistes italiens, allemands et français, depuis le seizième siècle jusqu'à l'époque actuelle. Deux cent cinquante pages environ de cet ouvrage sont imprimées. 52° *Philosophie générale de la musique*, un vol. in-8°. Ce livre, quoique borné à un seul volume, est le travail le plus considérable de l'auteur, à cause des difficultés du sujet et du point de vue où Fétis s'est placé. Il a été abandonné et repris vingt fois en quarante ans. 46° *Graduale de tempore ac de sanctis juxta ritum sacrosanctæ romanæ ecclesiæ, cum cantu ex multis antiquissimis codicibus restituto, quibus dissertatio de Cantilenarum adulteratione præfixa est.* 47° *Antiphonarium divinarum officiorum juxta ritum sacro-sanctæ romanæ ecclesiæ, cum cantu ex multis vetustissimis codicibus restituto, curâ et studio, etc.* 53° *Histoire générale de la musique*. Ouvrage dont plusieurs parties, qui exigeaient les recherches les plus minutieuses, sont entièrement terminées. Il formera six volumes in-8° avec deux volumes de monuments historiques, in-4°. 54° *Souvenirs d'un vieux musicien* (Mémoires sur la vie de l'auteur et sur ses relations avec les hommes les plus célèbres dans l'art et dans la science, pendant soixante ans). 55° De la collection de traités de musique du moyen âge, annoncée dans la première édition de la Biographie, Fétis s'est borné à l'ouvrage de Francon de Cologne, texte et traduction française avec la restitution exacte des exemples notés, d'après de bons manuscrits inexplorés; et à la collection des œuvres théoriques de Tinctoris, dont le texte, tiré des manuscrits qui appartiennent à Fétis, a été collationné sur les manuscrits de Gand et de Bologne, et dont la traduction est entièrement terminée. Des rapports de MM. Van Hasselt et Snel sur ce grand travail ont été faits à l'Académie royale de Belgique, et insérés dans le tome XII de ses bulletins, 2<sup>e</sup> série, 1861. 56° Traduction française du *Traité de musique* de Boëce.

FÉTIS (M<sup>me</sup> ADÉLAÏDE-LOUIS-CAZEMINE), femme du précédent, est née à Paris, le 23 septembre 1792. Son père, inspecteur général des eaux et forêts des départements des Ardennes et des Forêts, avait été précédemment membre des assemblées législatives; sa mère, connue sous le nom de *mademoiselle de Keralio*, comme

auteur de l'*Histoire d'Élisabeth, reine d'Angleterre* (Paris, 1785, 5 vol. in-8°), de divers ouvrages traduits de l'anglais, et de plusieurs romans, était fille du chevalier de Keralio, membre de beaucoup d'académies, et sous-gouverneur de l'école militaire de Paris. Mariée lorsqu'elle eut à peine atteint l'âge de quinze ans, M<sup>me</sup> Fétis s'est livrée à l'étude des arts, sous la direction de son mari. On lui doit une traduction française du livre de M. William C. Stafford intitulé : *A history of Music*, publiée sous le titre de *Histoire de la musique, traduite de l'anglais, avec des notes, des corrections et des additions* (Paris, Paulin, 1832, un vol. in-12). C'est d'après cette traduction qu'a été faite la version allemande, publiée à Weimar en 1835, sous le titre inexact : *Fétis und Stafford's Geschichte der Musik aller Nationen, etc.*

FÉTIS (ÉDOUARD-LOUIS-FRANÇOIS), fils aîné des précédents, conservateur du département des imprimés à la bibliothèque royale de Belgique, professeur d'esthétique de l'Académie des beaux-arts de Bruxelles, et membre de l'Académie royale des sciences, lettres et beaux-arts du royaume, est né à Bouvignes sur la Meuse, près de Dinant, le 16 mai 1819. Après avoir fait ses études au pensionnat de Saint-Victor et au collège Bourbon, à Paris, il débute dans la carrière des lettres à l'âge de dix-sept ans, en 1829, en dirigeant la publication de la *Revue musicale*, pendant un voyage de cinq mois que son père fit alors en Angleterre. Lorsque celui-ci fut appelé à Bruxelles, en qualité de maître de chapelle du roi des Belges et de directeur du Conservatoire royal de musique, Édouard Fétis resta seul chargé de la rédaction et de la publication de cette même *Revue musicale*, pendant les années 1833, 1834 et 1835. Vers la fin de cette dernière année, il vint se fixer à Bruxelles et fut chargé de la rédaction du feuilleton musical dans le journal *l'Indépendant*, qui prit ensuite le titre de *l'Indépendance belge*, sous lequel il est devenu un des principaux journaux politiques de l'Europe. Plus tard, Édouard Fétis fut chargé dans ce journal de tout ce qui concerne les beaux-arts, dont il avait fait une étude spéciale. Ses articles, signés XX, jouissent depuis longtemps de l'estime des artistes et des littérateurs, à cause du mérite de la forme ainsi que de la justesse et de la sincérité des jugements. Entré en 1856 à la bibliothèque royale comme simple employé, il en devint ensuite second conservateur adjoint, et enfin il a été appelé à la conservation du département des imprimés. En

1847, la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique l'a admis au nombre de ses membres, dans la section de littérature appliquée aux arts. Il a publié, dans les Bulletins de cette société savante, des recherches intéressantes sur les artistes nationaux qui ont vécu et travaillé à l'étranger. Ses ouvrages publiés jusqu'à ce jour (1860) sont : 1° *Légende de saint Hubert, précédée d'une préface bibliographique et d'une introduction historique*. Bruxelles, Jamar, 1846, 1 vol. in-12. 2° *Description des richesses artistiques de Bruxelles*, 1 vol. grand in-8° illustré. Bruxelles, Meline, Cans et C<sup>ie</sup>, 1847. 3° *Les Musiciens belges*. Bruxelles, Jamar (sans date), 1848, 2 vol. in-12 ornés de vignettes. Cet ouvrage, fait avec soin, contient une histoire de la musique en Belgique, depuis les temps les plus anciens jusqu'au commencement du dix-neuvième siècle, à l'usage des gens du monde. 4° *Les Artistes belges à l'étranger*. Bruxelles, Decq, Paris, Aubry, 1857. 1<sup>er</sup> volume, in-8°; travail biographique et critique qui renferme des recherches curieuses : il formera quatre volumes. Édouard Fétis a fourni un grand nombre d'articles à la *Gazette musicale de Paris* depuis 1859. L'ouverture de son cours d'esthétique, au mois d'octobre 1860, a, par l'élévation des idées et la nouveauté des vues, produit une vive sensation sur un nombreux auditoire.

FÉTIS (ADOLPHE-LOUIS-EUGÈNE), second fils de FRANÇOIS-JOSEPH, est né à Paris, le 20 août 1830. Après avoir appris, au Conservatoire de Bruxelles, le solfège, le piano et l'harmonie, il alla continuer ses études à Paris, sous la direction de Henri Herz pour le piano, et de Halévy pour la composition. De retour à Bruxelles, il fut chargé de faire un cours d'harmonie pour les demoiselles, au conservatoire. En 1844, il prit part au grand concours de composition institué par le gouvernement, et obtint le second prix. Après s'être livré, pendant plusieurs années, à l'enseignement de l'harmonie et du piano à Bruxelles et à Anvers, il s'est fixé à Paris, en 1856, et a fait représenter au théâtre des Bouffes-Parisiens, au mois d'octobre 1859, l'opérette qui a pour titre : *Le Major Schlagmann*, en un acte, dont la musique a été remarquée. La partition de cet ouvrage, réduite pour le piano, a été publiée à Paris, chez Brandus. Il a composé plusieurs opéras comiques qui attendent leur tour de représentation. On a publié de cet artiste plusieurs romances détachées, les *Légendes des siècles* (morceaux de salon pour le piano, dédiés à M<sup>me</sup> Pleyel), Bruxelles, Meynne ;

Romances sans paroles, *idem*, 1<sup>er</sup> recueil ; Deux caprices d'étude, *idem* ; Grande polka et redowa, *idem* ; morceaux pour harmonium et violoncelle ; *Album* de 1861, mélodies pour une et deux voix, avec piano, Bruxelles, Meynne.

FETTER (MICHAEL), magister et pasteur primaire à Görlitz, mourut dans ce lieu le 28 décembre 1694. Gerber le cite comme auteur d'un livre intitulé *Organo-praxis mystica*. Görlitz, 1689, in-4°. Il y a quelque apparence que cet ouvrage est relatif à la théologie plutôt qu'à la musique, et que Gerber s'est trompé lorsqu'il a cru qu'il s'agissait de l'orgue.

FEUERLEIN (CONRAD), membre du Consistoire et prédicateur à Saint-Sébaïd de Nuremberg, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a fait de notables additions au livre choral de Nuremberg, dont Jean Sautbert, docteur en théologie, professeur primaire et prédicateur à Altdorf, avait donné une édition sous ce titre : *Nürnbergisches Gesangbuch* (Livre de chant de Nuremberg). Nuremberg, Christophe Gerhard et Sébastien Gübel, 1676. Cette édition, remarquable par le choix des mélodies, par la beauté des caractères de musique, et en général par l'exécution typographique, est améliorée par le nombre de cantiques et par de belles mélodies nouvelles dans l'édition que Feuerlein en donna, en 1690, chez Jean-Michel Spörlin, à Nuremberg, avec une bonne préface datée du 24 septembre de la même année. Le nombre des mélodies de ce livre choral s'élève à cent quatre-vingt-huit. Ce livre est divisé en sept parties : la première contient quatre cent deux chants, dont cent trente-deux pour la *Passion* ; la seconde, cent soixante et un (n<sup>os</sup> 403 à 563) ; la troisième, trois cent trente-six (n<sup>os</sup> 564 à 900) ; la quatrième en contient cent neuf (n<sup>os</sup> 901 à 1009) ; la cinquième, quatre-vingts (n<sup>os</sup> 1010 à 1089) ; dans la sixième partie, on en trouve soixante-trois (n<sup>os</sup> 1090 à 1152) ; enfin, la septième partie renferme dix chants (n<sup>os</sup> 1153 à 1162), après quoi vient un supplément de soixante-huit chants, ce qui porte le total à mille deux cent trente. Parmi les nouvelles mélodies introduites dans cette édition, il en est une de Feuerlein, *Was Gott thut, das ist wohlgethan*, qui se chante encore aujourd'hui, et qui est conservée dans les nouvelles éditions.

FEUSSNER (HANN), professeur ordinaire au Gymnase de Hanau, est auteur d'une dissertation académique intitulée : *De Antiquorum metrorum et melorum discrimine. Dissertatio*

*inauguralis, quam amplissimo philosophorum ordini Marburgensi ad summos in philosophia honores rite obtinendos offert, etc.* Hanau, 1836, in-4° de 30 pages. Cette dissertation renferme de très-bonnes choses concernant le mètre et le rythme musical de la poésie des anciens. M. Feussner est un des philologues qui ont eu pour objet, dans leurs travaux, de réformer les notions anciennes concernant le mètre de la poésie grecque et latine, en faisant voir qu'il était soumis au rythme du chant et qu'il y avait diverses sortes de longues et de brèves. On a aussi de cet érudit une traduction allemande des éléments rythmiques d'Aristoxène intitulée : *Aristoxenus, Grundsatz der Rhythmus*. Hanau, 1840, in-8°.

FEVIN (ANTOINE), musicien célèbre de la fin du quinzième siècle et du commencement du seizième, naquit à Orléans. M. C. Brainne fixe l'année de sa naissance à 1481 (voyez les *Hommes illustres de l'Orléanais*, t. I, p. 72); il ajoute que « ce fut à Orléans que Fevin fut initié aux secrets de la science musicale. Il composa d'abord certains airs grivois qui parurent dans le *Recueil des chansons françaises*, publié par l'éditeur Attaignant. Il ne tarda pas à faire la connaissance du fameux musicien flamand Jean Okenheim, maître de chapelle de la cour de Louis XI, dont il fut l'élève. » Ces faits sont inconciliables; car s'il était vrai que Fevin eût eu pour maître Okenheim, ou plutôt Okeghem, il aurait dû être âgé de quinze ans au moins lorsqu'il aurait reçu ses premières leçons, ce qui aurait correspondu à l'année 1496, puisqu'il était né en 1481; or, suivant mes nouvelles découvertes, Okeghem, qui ne fut pas maître de chapelle de Louis XI, mais premier chantre de la musique de Charles VI, était déjà membre du chœur de la cathédrale d'Anvers au mois de juin 1443 (voyez OKEGHEM). Il est au moins invraisemblable qu'il ait encore enseigné les principes de la science à de jeunes élèves cinquante-trois ans après. D'ailleurs, le nom de Fevin ne paraît pas, parmi ceux des élèves d'Okeghem, dans la *Déploration* de Jean Crespel sur la mort de ce maître. Agricola, Verbonnet, Prioris, Josquin Deprès, Gaspard, Brumel, Compère; voilà tous ceux qui y sont énumérés. Un artiste d'un mérite aussi distingué que Fevin n'aurait pas été oublié, s'il eût été au nombre des élèves du même maître. Les circonstances de la vie de ce musicien sont ignorées : Glaréan semble l'avoir connu pendant le séjour qu'il fit à Paris, depuis 1517 jusqu'en 1523, car il loue sa modestie, qu'il dit avoir égalé son

talent (voyez DODÉCACH. p. 354). Cependant, parmi les documents connus jusqu'à ce jour, on ne trouve rien d'où l'on puisse conclure qu'il a occupé dans cette ville une place de chantre ou de maître de chapelle. Glaréan change le nom de Fevin en celui de Feum; Burney, et d'après lui Gerber (*Neues Lexikon der Tonkünstler*, tome II, p. 116), ont répété ce nom de Feum qu'on ne trouve ni dans aucun manuscrit ancien, ni dans aucun des recueils imprimés. Il ne paraît pas douteux que cette forme du nom de Fevin ou Fevin résulte d'une faute typographique, et que l'imprimeur a pris l'i pour un jambage de l'm. M. Gevaert (voyez ce nom), dans un rapport adressé au gouvernement belge et inséré dans les *Bulletins* de l'Académie royale de Belgique (tome XIX, n° 1), a pris Fevin pour un compositeur espagnol du seizième siècle, parce qu'il a trouvé (en 1850) ses compositions manuscrites dans les archives de la cathédrale de Tolède, avec celles d'Escobedo, de Torrentes et de Peñaloso, et parce que les musiciens érudits de l'Espagne le considèrent comme leur compatriote : peut-être doit-on en conclure que Fevin a vécu en Espagne dans la dernière partie de sa carrière. M. Eslava (voyez ce nom), qui a publié, dans le premier volume de la *Lira sacro-hispana* (seizième siècle) un *Sanctus* à quatre voix, un *Benedictus* à trois, un *Agnus* à quatre, un *Agnus* à cinq, et un motet à six, de Fevin, tous en partition, adopte l'opinion de M. Gevaert concernant cet ancien maître, et le considère comme Espagnol. Les bibliothèques de Lacroix-du-Maine et de Duverdiér, qui seraient d'un grand poids dans cette question de nationalité, gardent malheureusement le silence sur Fevin. Burney est le premier historien de la musique qui ait dit qu'il était né à Orléans (*a General Hist. of Music*, t. II, p. 530), mais il n'indique pas à quelle source il a puisé ce renseignement. Gerber a suivi son autorité, en ajoutant que Fevin naquit en 1470. Il ne dit pas non plus quelle autorité contemporaine garantit cette date. Il l'a vraisemblablement fixée par induction d'après Burney, qui cite Glaréan, sans rapporter ses paroles, et dit que Fevin fut l'émule de Josquin Deprès. A l'égard de Kiese-wetter, bien qu'il ne venille pas qu'il y ait eu une école française de contrepoint au quinzième siècle, et qu'il traite d'hypothèse ce que dit Forkel de l'existence de cette école, il suit cependant Burney et Gerber concernant le lieu de la naissance de Fevin, et emprunte à ce dernier la date de 1470 (*die Ferdinands der Niederländer um die Tonkunst*, p. 33). Quant

à la date de 1481, donnée par M. C. Brainne (*loc. cit.*), il ne l'appuie d'aucun document, et se contente de citer une notice, qui parut, dit-il, quelques années avant son ouvrage, dans le *Conteur Orléanais*, mais sans autre indication. Un livre de messes de Fevin a été imprimé par Petrucci de Fossombrone : ce livre est daté du 23 novembre 1515. On n'en connaît que deux exemplaires, dont un est à la bibliothèque de Vienne, et l'autre au Muséum britannique, à Londres. L'une de ces messes, intitulée *Sancta Trinitas*, est fort bien écrite à quatre voix et paraît digne de Josquin Deprès. Trois autres messes du même compositeur ont été insérées dans la collection excessivement rare qui a pour titre : *Liber quindecim Missarum electarum quas per excellentissimos musicos compositas fuerunt*, laquelle a été publiée par André Antiquis de Montona, Rome, 1516, in-fol. max. On en trouve un exemplaire à la bibliothèque mazarine de Paris. La première de ces messes est intitulée *Missa de Ave Maria* : elle est à quatre parties. Glaréan en a extrait un *Pleni sunt caeli*, qu'il a publié dans son *Dodecachordon* (p. 555). La deuxième, aussi à quatre parties, a pour titre : *Mente tota*; la troisième, *Missa de Feria*, à cinq voix, est un chef-d'œuvre de science et de facture. Les messes de Fevin *Salve sancta parens*, et *O quam gloria tua*, toutes deux à quatre voix, sont en manuscrit à la bibliothèque de Munich sous le n° VII, et sa messe *Sancta Trinitas* est sans nom d'auteur dans le livre manuscrit coté LVIII. Des copies de toutes les trois, d'après ces manuscrits, sont à la bibliothèque du Conservatoire de Paris. Le premier livre des motets, dits de la *corona*, imprimé à Fossombrone, par Octave Petrucci, en 1514, contient de Fevin les motets à quatre voix *Nobilis progenis*, *nobilior fide*; *Benedictus Dominus Deus*; *Sancta Trinitas unus Deus*; *Gaude regia Francorum Corona*; *Tempus meum est ut revertar*; *Egregie Christi Confessor*. Le onzième livre de motets à quatre voix, publié à Paris, par Pierre Attaignant, en 1534, en contient deux du même compositeur. Le Recueil de Lamentations de Jérémie, publié par Adrien Leroy et Robert Ballard, à Paris, en 1558, renferme la quatrième (*Nigravit Iuda*), et la sixième (*Recordare est*), du même. Dans le cinquième livre à quatre voix de la collection d'Attaignant, lequel renferme douze *Magnificat* des trois premiers tons, il y en a un de Fevin. Il y a aussi des chansons françaises de ce musicien dans le recueil intitulé : *Selectissimæ nec non familiarissimæ*

*Cantiones ultra centum vario idiomate vocum*, etc., à six *usque duas voces*. Augustus Vinelicorum, M. Kriesstein, 1540, in-8° obl., ainsi que dans la *Bicinia gallica, latina et germanica*, publiée par Georges Rhav, à Vittenberg, en 1545, petit in-4° obl.

FEVIN (ROSEAT), autre musicien français, contemporain du précédent, ne fut pas de la même famille; car le troisième volume des *Monumenta patriæ*, publiés à Turin, aux frais du gouvernement sarde, renferme un obituaire dans lequel on voit qu'il était de Cambrail, et qu'il fut maître de chapelle du duc de Savoie. Malheureusement cette pièce n'indique pas la date du décès. Ce musicien n'est connu jusqu'à ce jour que par une messe à quatre voix sur la chanson française le *villain Jaloux*, laquelle est imprimée dans le livre des *Missæ Antonii de Fevin*, à Fossombrone, par Petrucci, en 1515. Il est vraisemblable que cet artiste a peu produit, ou que ses ouvrages se trouvent parmi ceux qui contiennent beaucoup de manuscrits, sans noms d'auteurs; car la messe qui vient d'être citée est la seule composition de lui qu'on connaisse jusqu'à ce jour. C'est en vain que, pour en découvrir d'autres, j'ai consulté les catalogues de toutes les grandes bibliothèques de l'Europe ainsi qu'un nombre immense de recueils imprimés dans la première moitié du seizième siècle. Gerber dit qu'il existe de ses compositions au Muséum britannique, et cite Burney à ce sujet; mais cet historien de la musique ne parle que de la collection imprimée à Fossombrone, en 1515.

FEVRE (DENIS LE), maître de musique à Roye, en Picardie, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer à Paris, en 1660, des cantiques et des hymnes en musique.

FEVRE (LE). Voyez LEFEVRE.

FEVRET-DE-SAINT-MÉHIN (CHARLES), né à Dijon, en 1652, mourut dans cette ville en 1753, à l'âge de quatre-vingt-un ans. Il a écrit l'office de sainte Humbeline, sœur de saint Bernard, en plain-chant, et les litanies de saint Benoît, chantées par les religieux de Notre-Dame-de-Tart, à Dijon. Ces litanies ont été imprimées par Desay, à Dijon, en 1706, in-8°.

FEVRIER (HENRI-LOUIS), organiste au collège des jésuites à Paris, vers 1750, a publié deux livres de pièces de clavecin, en 1755; elles sont d'un bon style.

FEYER (CHARLES), violoniste allemand, vivait à Berlin vers 1790. On a de lui : 1° Concerto pour le violon, op. 1; Paris, Imbault, et



Berlin, Hummel, 1791. 2<sup>e</sup> Concerto pour le violon, op. 2, Berlin et Offenbach, 1792.

**FEYERTAG** (MAURICE), professeur de musique à Duderstadt, dans le Hanovre, vers la fin du dix-septième siècle, était né dans la Franconie. Il a publié une méthode de chant en allemand, sous le titre de *Syntaxis minor sur Singekunst*, Duderstadt, 1696, in-4<sup>e</sup> de 32 pages.

**FEYJOO Y MONTENEGRO** (BENOTR-JINONI), naquit à Compostelle, le 16 février 1701. Après avoir terminé ses études dans l'université d'Oviédo, il entra, en 1717, au couvent de Saint-Benoît de la même ville. Ayant été nommé docteur en toutes les facultés et professeur de théologie, il devint ensuite abbé du monastère de Saint-Vincent, à Oviédo, où il mourut le 16 mai 1764. Malgré les devoirs que lui imposaient les diverses charges dont il fut revêtu, Feyjoo fut l'un des écrivains les plus féconds de l'Espagne. Au nombre de ses écrits, on trouve *El Deleyte della Musica, acompañado de la virtud, hace la tierra el noviciado del Cielo*. Forkel, qui indique cet ouvrage (*Allgem. Littér. der Musik*, p. 10), ne fait point connaître sa date ni le lieu de l'impression; il est vraisemblable qu'on le trouve dans la collection des œuvres de Feyjoo, donnée à Madrid, en 1780, 55 vol. in-8<sup>e</sup>. On en a publié un extrait en allemand dans les *Hamburgische Unterhaltungen* (Entretiens hambourgeois, t. 1<sup>er</sup>, p. 526-535). Feyjoo a traité aussi de la musique d'église dans son *Teatro-Critico universal*, Madrid, 1738-1746, 16 vol. in-8<sup>e</sup>, ou 8 vol. in-4<sup>e</sup>; c'est la huitième édition. Le quatorzième discours du tome 1<sup>er</sup> (p. 288-315) est dirigé contre la musique dans les temples et dans les églises, chez les peuples anciens et modernes. Le 12<sup>e</sup> discours du tome IV (p. 295-299) renferme une comparaison de la musique ancienne et de la moderne. Cet ouvrage a été traduit en français par d'Hermilly, Paris, 1742, 12 vol. in-8<sup>e</sup>.

**FEYTOU** (L'ANSE), né à Langres, en 1751, se livra à l'étude de la musique à l'âge de dix-huit ans, et devint enthousiaste du système de la basse fondamentale, qu'il prétendait cependant modifier par ses découvertes particulières. Il annonça dans le journal encyclopédique du mois de février 1788, p. 153, un cours de musique où il voulait développer son système. Il prétendait se servir, pour rendre l'étude de l'harmonie plus facile, d'une invention qui lui appartenait et qu'il appelait *pupitre harmoniques*. Il avait été chargé de la rédaction des articles de théorie dans la partie musicale de

l'*Encyclopédie méthodique*, et déjà il en avait terminé un certain nombre, lorsqu'il obtint un bénéfice qui l'obligeait à résidence, et qui le ramena dans sa ville natale, dont il fut aussi nommé bibliothécaire. Il fut donc obligé de renoncer à son cours de musique et à son travail de l'encyclopédie. M. de Momigny a terminé celui-ci en réfutant l'abbé Feytou dans toutes les occasions. Cet abbé était membre de l'Académie des sciences de Dijon. On ignore l'époque de sa mort.

**FIALA** (JOSEPH), hautboïste célèbre, naquit, en 1749, à Lobkowitz, en Bohême. Il était fils d'un instituteur et servit de la seigneurie de ce lieu. La comtesse de Lobkowitz, femme dure et hautaine, l'avait fait entrer comme domestique dans sa maison, et l'employait à de viles occupations, sans égard pour le talent remarquable qu'il avait acquis presque seul sur le hautbois. Il prit la résolution de se soustraire par la fuite à la tyrannie dont il était victime. Il partit, en effet, en secret avec un cuisinier qui éprouvait le même besoin de liberté. Déjà ils avaient fait une longue traite, lorsqu'ils furent rejoints par les cavaliers envoyés à leur poursuite et ramenés au château. Fiala fut jeté en prison, et la comtesse de Lobkowitz donna l'ordre qu'on lui arrachât les dents, afin qu'il ne pût plus jouer de son instrument; mais touchée de compassion, la noblesse de Prague, qui avait souvent admiré le talent de Fiala, intercédâ pour lui auprès de l'empereur, qui donna l'ordre à la comtesse de le mettre en liberté et de ne plus s'opposer à sa vocation pour la musique. Devenu libre, Fiala se rendit chez le prince de Vallerstein et entra dans sa musique. En 1777, il partit pour Munich, s'y fit entendre dans un concert donné à la cour, et charma si bien l'électeur Maximilien-Joseph, qu'il fut engagé immédiatement pour la chapelle électoriale. Plus tard, il se rendit à Salzbourg et entra au service du prince évêque. En 1786, il fit un voyage à Vienne, où Mozart, qui l'avait connu à Salzbourg, lui fit le meilleur accueil. Fiala y donna un concert dans lequel il obtint un brillant succès. Charmé par son talent, le comte Besborodko, conseiller intime de l'empereur de Russie, lui fit la proposition de l'accompagner dans son pays, ce qui fut accepté. Après que son engagement avec ce seigneur fut expiré, Fiala entra au service du comte Alexis-Grégoire Orloff; mais la mauvaise santé de sa femme, et le dégoût que lui inspiraient les mœurs de la population russe, le déterminèrent à donner sa démission à la fin de la première année. De retour en Allemagne, il obtint le

titre de maître de chapelle du prince du Fürstentberg, à Donauschingen, en 1792. Il mourut en 1816, après avoir passé les vingt-quatre dernières années de sa vie dans cette position, laissant un fils qui a été attaché à la chapelle du grand duc de Bade, et qui a fourni les renseignements de cette notice. On a gravé deux œuvres de quatuors pour violon, de la composition de Fiala, à Francfort et à Vienne, vers 1780 et 1786. On connaît aussi en manuscrit plusieurs de ses concertos pour hautbois, flûte et violoncelle, et des symphonies à grand orchestre; enfin, *Six duos pour violon et violoncelle*, op. 4, liv. 1 et 2, ont été publiés à Augsbourg, chez Gombart, en 1799, et des trios concertants pour flûte, hautbois et basson, liv. 1 et 2, à Ratisbonne, en 1806. Fiala possédait un talent distingué sur plusieurs instruments, particulièrement sur le violoncelle et la basse de viole.

**FIAMENGO (MATIAS)**, c'est-à-dire, *Matthias le Flamand*. Voyez **MATHIAS**.

**FIBICH (ANTOINE)**, voyez **FIEBICH**.

**FICHET (ALEXANDRE)**, jésuite, né en 1588, au Petit-Bernard, en Savoie, fut professeur de philosophie et de rhétorique à Lyon, puis y remplit pendant trente ans les fonctions de prédicateur. Il mourut à Chambéry, le 30 mars 1659. Il a traité de la musique dans son livre intitulé : *Ariana studiorum omnium, Methodus et Bibliotheca scientiarum*, Lyon, 1649, in-8°; mais d'une manière superficielle. Rossotti attribue à Fichet (*Syllab. Script. Pedemont.*) un livre qui a pour titre : *Amphion sacor seu musica sancta*. Il est douteux que cet ouvrage soit un traité de musique; je le crois plutôt un recueil de poésies pieuses.

**FICHTHOLD (HANS)**, très-bon luthier allemand, vivait vers 1612. Baron fait l'éloge des luths construits par cet artiste, dans son traité historique sur cet instrument (p. 94).

**FIDANZA (PIERRE)**, violoniste italien, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On a de lui en manuscrit six sonates pour deux violons.

**FIDO (HENRI)**, né dans la Lithuanie, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer un discours académique qui a pour titre : *De Studioso Musica, seu questio an studium in Musica artis, et quantum quidem ponere liceat optimarum artium studioso; ad orat. Fried. Hippol. Gerhardt de eodem argumenta, cum ejusdem orat.* Francfort-sur-l'Oder, 1695, in-fol.

**FIEBICH (ANTOINE-FRÉDÉRIC)**, élève et gendre du célèbre organiste Segert ou Segr,

naquit en Bohême, et fut considéré comme un compositeur habile, et comme un virtuose de premier ordre sur la trompette. Il était aussi d'une adresse remarquable dans le jeu des timbales. Pendant plus de vingt ans, il fut employé à l'église métropolitaine de Prague et à l'orchestre du théâtre, comme trompette solo. Il est mort en cette ville, le 16 novembre 1800. Cet artiste a laissé en manuscrit plusieurs messes et un oratorio intitulé : *Ave Maria*. Pendant la dernière année de sa vie, il s'occupa du perfectionnement des timbales, et inventa une nouvelle manière de les accorder.

**FIEBIG (JEAN-CHRISTOPHE)**, directeur du chœur et recteur du collège, à Aussig, sur l'Elbe, naquit en Bohême; et mourut dans un âge peu avancé, le 28 mai 1714. On connaît de lui en manuscrit quelques messes, des litanies et un *Salve Regina*.

**FIEBIGER (IENACK)**, compositeur, né en Bohême, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. Son oratorio *le Fils prodigue* fut exécuté en 1794, à Saint-Égide, église des Dominicains de Prague.

**FIEDLER (C.-H.)**, musicien qui vivait à Hambourg au commencement du dix-neuvième siècle, a publié un ouvrage qui a pour titre : *Musikalisches Würfelspiel, oder der unerschöpfliche Ekossaisen-Komponist, für Klavier, zum gebrauch für Musiker in kleinen Städten und auf dem Lande* (Jeu de dés musical, ou le compositeur inépuisable d'écosaises, pour le clavecin, etc.), Hambourg, 1801. On a aussi de cet artiste : *Kurze Anweisung die Guitare zu spielen mit 18 Handstücken* (Courte instruction pour apprendre à jouer de la guitare), Hambourg, Perthes (sans date), et *Praktischer Unterricht im Klavier spielen* (Enseignement pratique pour jouer du clavecin), Hambourg, Gundermann (sans date). Comme compositeur, Fiedler s'est fait connaître par une marche pour deux clarinettes, deux cors, une trompette et deux bassons, Hambourg, Boehme; des variations pour deux violons, *ibid.*; et quelques autres petites pièces.

**FIEDLER (REINHOLD)**, moine de l'ordre des Frères-Mineurs, remplissait avec distinction les fonctions d'organiste, en 1760, au couvent de son ordre à Leitmeritz, en Bohême. Il avait reçu des leçons de contrepoint et d'orgue de son compatriote, Bohuslas Czernoborsky, organiste et compositeur de grand mérite. Fiedler a écrit de fort bons préludes pour l'orgue, lesquels sont restés en manuscrit.

**FIELD (JEAN)**, pianiste célèbre, fils d'un violoniste attaché au théâtre de Dublin, naquit

dans cette ville en 1782. Après avoir commencé l'étude de la musique sous la direction de son aïeul, organiste en ce lieu, qui le traitait rudement et lui faisait faire peu de progrès, il s'enfuit de la maison paternelle à l'âge de seize ans, autant pour se soustraire aux rigueurs dont il était l'objet, que par l'entraînement d'un amour précoce. Cependant les petites ressources qu'il s'était procurées furent bientôt épuisées, et la nécessité le ramena chez ses parents. Ce fut alors qu'il commença à se livrer sérieusement au travail et qu'il prépara les bases de son talent. Son père ayant obtenu une place à l'orchestre d'un des théâtres de Londres, il le suivit dans cette ville. Peu de temps après son arrivée dans la capitale de l'Angleterre, il fut présenté à Clementi, dont il devint l'élève favori. Dans un voyage qu'il fit à Paris avec son illustre professeur, en 1802, il étonna tous ceux qui l'entendirent, par le brillant et le fini de son jeu, et surtout par la manière admirable dont il exécutait les fugues de Bach et de Hændel. A cette époque il suivit Clementi en Allemagne. Arrivé à Vienne, il consentit à devenir l'élève d'Albrechtsberger pour le contrepoint; mais lorsqu'il vit Clementi prêt à le quitter pour se rendre en Russie, il le conjura de l'emmener avec lui et de ne le point abandonner encore. Ayant obtenu ce qu'il désirait, il se rendit à Pétersbourg, où il donna, en 1804, un concert brillant avec M<sup>me</sup> Mara. Ce voyage fut une rude épreuve pour lui. Clementi, dont l'avarice était excessive, et qui donnait sans relâche des leçons à vingt-cinq roubles, laissait Field se morfondre dans sa chambre solitaire, faute d'une pelisse garnie de fourrure, vêtement indispensable en Russie pendant l'hiver, et que son professeur ne voulait pas lui acheter, bien qu'il eût reçu cent livres sterling des parents de son élève, au moment de leur départ de l'Angleterre. Lorsque Clementi quitta Pétersbourg, au printemps de 1805, pour retourner à Londres, Field prit la résolution de s'établir en Russie, et Clementi l'y retrouva l'année suivante, jouissant déjà d'une grande réputation. Cependant Field ne demeura pas toujours à Pétersbourg; il fit aussi un long séjour à Moscou, où il se rendit en 1812, et où il aurait pu parvenir à la plus brillante fortune, si une paresse invincible ne lui avait fait négliger ses élèves et passer au lit la plus grande partie du temps. Son premier concert en cette ville lui procura une recette de *six mille roubles argent* (24,000 francs). Malheureusement son incurie, le peu de prix qu'il attachait à l'argent, parce qu'il le gagnait avec facilité, son penchant immodéré pour la cham-

pagne, dont il buvait avec excès et qui le mettait souvent dans l'impossibilité de sortir pour donner ses leçons, enfin les prêts imprudents qu'il faisait à des amis peu scrupuleux, furent les causes qui rendirent son long séjour en Russie infructueux pour sa fortune. Après avoir fait quelques voyages en Courlande, en Lithuanie et à Pétersbourg, il retourna à Londres en 1831, et s'y fit entendre avec succès; puis il se rendit à Paris, où son jeu élégant et sa belle manière de chanter sur son instrument firent admirer son talent, quoique son exécution n'eût pas la puissance qu'on remarque chez les pianistes de l'école moderne. Après avoir donné plusieurs concerts en cette ville, il s'est mis à voyager dans le midi de la France, dans les Pays-Bas, se faisant entendre partout. Parti de Bruxelles au printemps de 1833, il se rendit en Italie par la Suisse, donna un concert à Milan dans lequel il produisit peu d'effet, et ne fut pas plus heureux à Venise. Tourmenté de douleurs cuisantes par une fistule, il aggravait son mal par son intemperance habituelle. Arrivé à Naples, il y donna un concert qui ne fut pas plus productif que ceux de Milan et de Venise. Bientôt sa situation devint si pénible, qu'il dut entrer à l'hôpital, pour y subir le traitement douloureux de sa maladie, devenue chaque jour plus grave. Il y passa neuf mois dans une situation déplorable, et n'en fut tiré que par l'intérêt qu'il inspira à la famille russe de Romanow, à laquelle il s'attacha, ayant consenti à retourner avec elle à Moscou, malgré l'aversion que lui inspirait la Russie dans ses dernières années. Arrivé à Vienne, Field y donna plusieurs concerts et y excita des transports d'admiration par l'exécution de ses nocturnes, bien que sa santé fût délabrée. Ce ne fut qu'avec peine qu'il put arriver jusqu'à Moscou. Dans les derniers jours de 1836, son mal fit de rapides progrès, et le 11 janvier 1837, il expira. Field avait épousé autrefois M<sup>lle</sup> Charpentier, pianiste française dont il eut un fils, et dont il se sépara plusieurs années avant son retour en Angleterre. Son fils fut attaché au Théâtre-National de St-Petersbourg, en qualité de ténor, sous le nom de *Léonoff*.

Si l'on pouvait reconnaître en Field un élève de Clementi, c'était par la perfection du mécanisme, et non par le style de sa musique. Jamais productions d'art ne furent plus différentes que les œuvres de ces deux musiciens. Celles du maître ont incontestablement plus d'originalité, car la manière de Clementi ne ressemble à celle d'aucun autre compositeur; mais cette originalité qui dis-

tingue la musique de ce maître n'est point exempte de sécheresse. Le mot de Buffon, *le style, c'est l'homme*, n'eut jamais une application plus vraie qu'à l'égard de celui de Clementi. Sa pensée, toujours lucide et fine, ne recevait jamais d'impulsion du cœur; car il n'y eut jamais d'esprit plus positif que celui de cet artiste célèbre. Dans la musique de Field, c'est précisément le contraire qui se manifeste. Moins original que son maître, plus modifié dans ses œuvres par les tendances de son temps, il a, par compensation, plus de tendresse, plus de poésie rêveuse, plus de charme pour le cœur. Il ne s'élève jamais à de hautes pensées; on ne lui voit pas non plus de ces élans dramatiques qui frappent le système nerveux de vives émotions; mais il touche, il intéresse, il fait rêver doucement. Sa musique est comme la conversation d'une femme plus séduisante que belle, plus tendre que spirituelle. En France, le règne de la musique de Field a été bien court, car elle n'y était connue que d'un petit nombre d'artistes lorsqu'on entendit pour la première fois dans un concert, en 1818, son premier concerto exécuté par M. Charles Mayer, élève alors bien jeune et fort remarquable de ce maître. Ce premier concerto eut alors la vogue parmi les pianistes, et dès ce moment la musique de Field fut recherchée; mais bientôt après, l'attention des artistes fut détournée et partagée par l'arrivée de Moschelles à Paris, puis par celle de Hummel. Tous deux eurent de grands succès qu'ils méritaient comme exécutants et comme compositeurs; tous deux eurent de zélés admirateurs, et la musique de Field, trouvée dès lors trop facile pour ceux qui se flattaient de briller dans les nouvelles combinaisons de mécanisme introduites dans l'art de jouer du piano par les deux artistes qui viennent d'être nommés, ne tarda pas à être abandonnée. Elle reprit quelque faveur lorsque, en 1832, Field vint lui-même à Paris la faire entendre et lui prêter le charme de son exécution élégante et suave. Quelques-uns de ses concertos furent alors recherchés de nouveau, et surtout ses nocturnes, qu'on ne connaissait pas auparavant, et dans lesquels il était inimitable. Mais ce retour à la faveur publique ne fut pas de longue durée; car ces douces élégies ne sont point faites pour notre époque fiévreuse. Une nouvelle et complète transformation de l'art de jouer du piano, qui s'accomplit bientôt après, vint porter le dernier coup aux productions de Field. Il en sera toutefois de cette musique comme de tout ce qui a une valeur réelle dans l'art, comme de tout ce qui est l'ex-

pression d'un sentiment vrai, et non d'une formule: elle peut être momentanément négligée; mais elle n'est pas condamnée à un éternel oubli. Il y aura toujours quelques-unes de ces âmes d'élite qui conçoivent l'art dans son immensité, sous toutes ses formes, comme expression de tous les sentiments, et qui lui rendent hommage à quelque temps qu'en appartiennent les émanations; puis viendront des temps de réaction, où l'on reconnaîtra qu'on a donné trop de valeur à des formes consacrées par la mode, et que ces formes n'ont qu'un mérite relatif, comme celles qui ont joui de la même faveur dans d'autres temps. Alors la musique de Field reprendra son rang parmi les bonnes choses; position pas trop élevée, parce que cette musique n'est que l'expression particulière du sentiment de l'artiste; mais pas trop abaissée non plus, parce que tout ce qui est senti appartient, par cela même, au domaine du beau.

Field a été l'inventeur de petites pièces auxquelles il a donné le nom de *Nocturnes*, et qui n'ont pas toujours été heureusement imitées. Il est douteux qu'il ait songé à faire des œuvres destinées à la publication lorsqu'il a imaginé ces charmantes bagatelles. Les premières n'ont été sans doute que de vagues rêveries où le sentiment intime de l'artiste se confiait au clavier par une sorte de mouvement instinctif des doigts; plus tard, lorsqu'un succès d'enthousiasme eut accueilli ces élégies musicales, il comprit qu'il pouvait avec elles se créer de nouveaux titres à la renommée, et le nombre de celles qu'il produisit s'éleva jusqu'à dix-huit. Il est fâcheux qu'on ne puisse donner par des paroles une idée de l'irrésistible séduction qu'il y avait dans les nocturnes de Field lorsqu'il les exécutait. Dans ses derniers jours, alors que de longues souffrances physiques et morales eurent abattu ses forces, et qu'il ne semblait plus qu'une ombre, il n'y avait plus en lui assez d'énergie pour l'exécution d'un concerto; cependant le besoin l'obligeait à donner des concerts: il ne jouait plus que ses nocturnes; mais c'était assez pour charmer un auditoire, lorsqu'il était composé d'êtres intelligents et sensibles. On a de cet artiste les compositions dont voici l'énumération: 1<sup>o</sup> Sept concertos pour piano et orchestre, gravés en Allemagne et à Paris. Le cinquième est intitulé: *L'Incendie par l'orage*. 2<sup>o</sup> Deux divertissements, avec accompagnement de deux violons, flûte, alto et basse. 3<sup>o</sup> Quinetto pour piano, deux violons, alto et basse. 4<sup>o</sup> Rondeau pour piano et quatuor. 5<sup>o</sup> Varia-

tions sur un air russe, à quatre mains. 6° Grande valse, *idem*. 7° Trois sonates pour piano seul, dédiées à Clementi, lettres A. B. C. 8° Sonate en *sf*. 9° Exercice modulé dans tous les tons. 10. Deux airs en rondeaux. 11° Fantaisie sur l'air de Martini, *Ma Zévalde*. 12° Dix-huit nocturnes en plusieurs cahiers. 13° Fantaisie sur le motif de la polonaise, *Ah! quel dommage!* 14° Trois Romances. 15° Rondeau écossais. 16. Polonaise en forme de rondeau. 17° Deux airs anglais, *Go to the devil*, et *Shake yourself*. 18° *Vive Henri IV*, varié, et plusieurs autres morceaux détachés.

**FIELD** (Gzoxezs), professeur de physique, à Londres, s'est fait connaître par un livre intitulé : *Outlines of analogical philosophy, being a primary view of the principles, relations, and purposes of nature, science, and art* (Aperçus de philosophie analogique, ou tableau élémentaire des principes, relations et conséquences des rapports de la nature, de la science et de l'art). Londres, 1830, 2 vol. in-8°. L'auteur y développe les conséquences de l'analogie remarquée par Newton (voyez ce nom), entre l'ordre successif des couleurs, par la décomposition de la lumière dans le prisme, et celui des sons de la gamme.

**FIELTIZ** ou **FILITZ** (Фаіліц), né à Berlin vers 1820, a vécu d'abord dans cette ville, puis s'est fixé à Munich où il se trouvait en 1855. Les biographes allemands gardent le silence sur sa personne et sur ses travaux. Les études de cet artiste paraissent avoir eu pour objets principaux le chant choral et la musique religieuse. Ses premières productions ont été un livre choral pour l'église et pour l'intérieur des familles, harmonisé à quatre voix, intitulé : *Vierstimmige Choralbuch zu Kirchen- und Hausgebrauch*, Berlin, Besser; et un livre choral, également à quatre voix, pour le livre général de chant et de prière de Bunsen (*Vierstimmige Choralbuch zu Bunsen's allgemeiner Gesang- und Gebetbuch*), *idem*. Il fut aussi le collaborateur de M. Erk, pour la formation du recueil intitulé : *Vierstimmige choräle der vornehmsten Meister des 16 und 17 Jahrhunderts* (Chorals à quatre voix des maîtres les plus célèbres des seizième et dix-septième siècles). Essen, Baedeker, 1845, première partie, 1 vol. gr. in-4° de 106 pages. Plus tard, il semble avoir varié dans ses opinions, car, en 1855, il a publié un écrit qui a pour titre : *Ueber einige Interessen der älteren Kirchenmusik* (sur quelques avantages de l'ancienne musique d'église); Munich, Chris-

tian Kaiser, in-8° de 138 pages. Les idées émises dans cet écrit sont d'un ordre philosophique élevé, et ont des tendances plus favorables au catholicisme qu'au protestantisme. M. Fiehlitz fait ressortir la supériorité d'influence exercée par la religion romaine pour donner à la musique un caractère qui touche le cœur.

**FIENNES** (Henri DU BOIS DE), pianiste et compositeur, issu d'une famille noble et ancienne, est né à Anderlecht, près de Bruxelles, le 15 décembre 1809. Son père, ancien magistrat, le destinait au commerce et lui fit apprendre la musique comme art d'agrément. Ainsi qu'il arrive souvent, l'art fit oublier les affaires. Après deux ans d'incertitude, M. De Fiennes abandonna la carrière où sa famille l'avait fait entrer et se voua à la musique. Landwyck, organiste de l'église de la Chapelle, fut son premier maître de piano; il alla ensuite à Paris où il reçut des conseils de Henri Herz pendant deux ans. De retour en Belgique, il y donna des concerts avec Bender, Hauman et Désargus. En 1834, il devint élève de l'auteur de cette notice pour la composition. Lorsque ses études d'harmonie furent terminées, M. De Fiennes suivit les conseils de son maître et retourna à Paris pour perfectionner son mécanisme du clavier, sous la direction de Kalkbrenner. Six mois de leçons de cet excellent professeur et un travail assidu lui firent acquérir des qualités d'égalité et de puissance sonore qui lui manquaient. Revenu à Bruxelles, il s'y livra à l'enseignement; puis il fit, en 1837, un voyage en Hollande et sur les bords du Rhin, dans lequel il obtint des succès à Amsterdam, à La Haye, à Aix-la-Chapelle et à Cologne. Cette époque était la plus brillante de la carrière de Thalberg : tous les pianistes le suivaient dans sa voie, soit pour le genre de la musique, soit pour le mécanisme du passage du pouce; De Fiennes se rendit à Londres pour entendre le virtuose et recevoir ses conseils. Comme beaucoup d'autres, il se fit imitateur de cette nouvelle école; mais au lieu de devenir artiste nommé comme ceux de nos jours, l'amour du pays et le besoin de la vie de famille le ramenèrent à Bruxelles. Dès lors, il cessa de se faire entendre en public et se borna à l'existence de professeur. On a publié de sa composition : 1° Thème varié pour piano, Paris, Lanner; 2° Fantaisie sur *Le Pré aux Clercs*, *idem*, Bruxelles et Mayence, Schott; 3° Morceau de concert, *idem*, Bruxelles, Labou; 4° Fantaisie romantique, *idem*, *ibid.*; 5° Mélange sur *les Huguenots*, *ibid.*; 6° Fantaisie sur *Guido et*

*Ginevra*, Bruxelles et Mayence, Schott; 7° Caprice sur l'*Étoile du Nord*, Paris, Brandus; 8° Premier et deuxième concertos pour piano et orchestre. Ces derniers ouvrages sont restés en manuscrit.

**FIENUS** (JEAN), en flamand **FYENS**, plus connu sous le nom de **TURNHOUT**, qu'il avait pris du lieu de sa naissance, dans la province d'Anvers, fut médecin assez habile, et, si l'on en croit quelques auteurs, musicien recommandable. Il exerça la médecine à Anvers jusqu'en 1584, époque où cette ville fut assiégée par le duc d'Albe. Il se retira alors à Dordrecht, où il mourut le 2 août de l'année suivante. Swertius, et Foppens, d'après lui, assurent que **Fyens** n'est point l'auteur des compositions musicales qu'on lui attribue, et qu'elles appartiennent à un autre *Jean de Turnhout*, qui était son parent et son contemporain. Il est certain, en effet, que le médecin *Fienus* ou *Fyens* n'est pas le musicien connu sous le nom de *Jean de Turnhout*, car celui-ci était maître de chapelle du duc de Parme et de Plaisance et lui a dédié son premier livre de madrigaux à six voix, par une épître datée de Bruxelles, le 2 décembre 1588, époque où le médecin *Fyens* était mort depuis plus de quatre ans. (*Voyez* **TURNHOUT**, Jean.)

**FIESCO** (JULES), luthiste et compositeur, né à Ferrare en 1519, fut attaché à la chapelle des ducs Hercule II et Alphonse II d'Este, et mourut en 1586. Il a fait imprimer les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Madrigali a quattro voci*, libro 1°, Venise, Ant. Gardane, 1554, in-4° oblong. 2° *Madrigali a 4, 5 et 6 voci*, ibid., 1563. 3° *Due Dialoghi a sette e due a otto voci*, ibid., 1564. 4° *Madrigali a cinque voci*, libri 1° et 2°, ibid., 1567, in-4° obl. Une deuxième édition du premier et du second livre a été publiée chez le même, en 1569. Cette édition est corrigée par Claude Merulo, et dédiée à Lucrèce et Léonore d'Este. 5° *Musica nova a cinque voci*, ibid., 1569.

**FIGUEROA** (BARTHOLOMÉ-CAIROSCO DE), poète espagnol, chanoine et prieur de l'église cathédrale de Canarie, naquit à Logrono, vers 1510, et mourut en 1570. Dans la seconde partie de son livre intitulé : *Templo militante, Flos sanctorum y Triumphos de las virtudes*, il a mis en tête de la vie du pape S. Léon un éloge de la musique, en forme de chanson, dont quatre couplets ont été insérés dans le *Parnaso español*.

**FIGULUS** (WOLFGANG), dont le véritable nom était *Töpfer*, qui signifie *potier*, naquit à Naumbourg. En 1551, il succéda à Michel

Voigt dans la place de chantre de l'école de Meissen; il vivait encore en 1588. On a de ce musicien : 1° *Elementa musicæ*, Leipsick, 1550, in-8°, 3 feuilles. La deuxième édition de ce livre a pour titre : *Libri primi musicæ practicæ elementa brevissima, in usum puerorum conscripta, Norbergæ, in officina Ulrichi Neuberi et hæredum Joannis Montani*, 1555, in-4° obl. de 31 feuillets. On a du même auteur un autre ouvrage qui, bien qu'en apparence destiné au même usage, est cependant différent; ce livre est intitulé : *De Musica practica liber primus. — Guidonis Aratini Dialogus de Dimentione monochordi ex vetutiss. exempl. descriptus*, etc. Norbergæ, 1565, in-8°. Le dialogue attribué à Guido d'Arezzo est placé à la suite du livre de Figulus, et forme 8 pages d'impression. Il y a une première édition du livre de Figulus, sans le dialogue de Guido d'Arezzo, imprimée à Nuremberg, en 1545, in-12. 2° *Prima pars Amorum Filii Dei Domini nostri Jesu Christi quatuor vocum*. Wittenberg, 1574. Ce recueil de chants contient, outre les compositions de Figulus, des morceaux de Martin Agricola, de Paul Ebert, de Gallicufus, de Clement non papa, d'André Schwarz, de Louis Senff et d'autres. 3° *Cantiones sacræ* 4, 5, 6 et 8 vocum, 1575, in-4°. 4° *Vetera et nova carmina sacra et selecta de Natali Christi*, 4 vocum à diversis composita, 1575. On y trouve plusieurs pièces de la composition de l'éditeur. 5° *Hymni sacri et scholastici cum melodis et numeris musicis, aucti à M. Frid. Birck*. Leipsick, 1605, in-8°. Il est vraisemblable, d'après ce titre, que Figulus avait cessé de vivre lorsque cet ouvrage fut publié.

**FILIBERI** (HORACE), maître de chapelle de la cathédrale de Montagnana, dans l'état de Venise, vers le milieu du dix-septième siècle, est connu par un recueil de psaumes intitulé : *Salmi concertati a 3, 4, 5, 6, 8 voci con violini*, op. 1. Venise, Alexandre Vincenti, 1649, in-4°.

**FILIPOWICZ** (M<sup>me</sup> ÉLISE), dont le nom de demoiselle est *Mayer*, est née à Rastadt, en 1794. Douée d'heureuses dispositions pour la musique, elle reçut, dans sa jeunesse, des leçons de violon de Spohr, et fit de rapides progrès sous la direction de ce maître. Devenue M<sup>me</sup> Minelli, elle donna des concerts sous ce nom dans plusieurs villes d'Allemagne, ainsi qu'en Pologne. Après la mort de son mari, elle se fixa dans ce pays et vécut dans la famille du comte Starzenski qui l'adopta. Plus tard, elle épousa en secondes noccs M. Filipowicz, ge n-

tilhomme lithuanien, dont elle eut une fille. La révolution polonaise de 1831 obligea M. Filipowicz à partager le sort de ses compatriotes. Forcé par les événements d'aller chercher une existence loin de sa patrie adoptive, M<sup>me</sup> Filipowicz se rendit à Paris et y trouva un accueil sympathique. Elle y donna plusieurs concerts et s'y fit applaudir. Après deux ans de séjour dans cette ville, elle se rendit à Londres en 1835 et s'y fixa. Accueillie avec faveur par l'aristocratie anglaise, elle trouva dans son appui les moyens de se faire une honorable et douce existence par son talent; mais au moment où elle en faisait jouir sa famille, elle mourut en 1841, après une courte maladie, à l'âge de 47 ans. On n'a gravé de cet artiste qu'un seul ouvrage intitulé : *Fantasia on Polish airs for the violin, with an accompaniment for the piano, dedicated to Louis Spuhr, by his pupil*. Londres, Robert Cocks. M<sup>me</sup> Filipowicz a laissé en manuscrit : 1° *Warsovienna*, variée pour violon solo, avec accompagnement d'orchestre. 2° Introduction et rondo sur des thèmes polonais, pour violon avec accompagnement de piano. 3° *Divertimento scherzoso* pour violon et piano, sur des thèmes polonais. 4° *Rondo alla polacca* pour violon et piano. 5° *Variazioni capricciose*, idem. 6° Trois valse pour violon, alto et piano.

**FILIPPINI** (ÉTIENNE), surnommé *l'Argentina*, moine augustin, fut maître de chapelle à Saint-Jean l'Évangéliste de Rimini, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a beaucoup écrit pour l'église. On a imprimé de sa composition. 1° *Concerti sacri* a 2, 3, 4 et 5 voix, lib. 1, op. 2. Ancona, Beltramo, 1552, in-4°. 2° *Salmi brevi* a 5 voix, op. 6. Bologne, J. Monti, 1670, in-4°. 3° *Concerti sacri* a 2, 3, 4 et 5 voix, *con violini e senza*, lib. 2, op. 7, *ibid.*, 1671, in-4°. 4° *Messa di Capella a quattro voci*, op. 8, *ibid.*, 1675, in-4°. 5° *Motetti a voce sola*, op. 9, *ibid.*, 1675, in-4°. 6° *Messa e salmi brevi* a 8 voix, op. 10, *ibid.*, 1685, in-4°. Son œuvre onzième est intitulé : *Salmi concertati a tre voci con due violini*. Bologne, 1685, in-4°.

**FILIPPO** (Le P. D.), surnommé **IL PICCOLO** (le petit), bénéficiaire de la cathédrale de Palerme, né vraisemblablement en Sicile, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. Il est auteur d'un traité du plain-chant intitulé : *Il Canto fermo esposto colla maggior brevità, e col modo più facile*. In Palermo, 1739, in-4° de XVI et 164 pages. Il y a des exemplaires qui ont un autre frontispice avec ce titre : *Il Canto fermo, anima del coro, pregio*

*del sacerdote, attrattivo dei fedeli, esposto dal R. S. D. Filippo lo Piccolo*. La date est la même, et le volume absolument semblable. L'ouvrage est dédié à Joseph Stella, archidiacre de la cathédrale de Palerme, vicaire et visiteur général de l'archevêché de cette ville. M. Ch. Ferd. Becker a confondu ce prélat avec Jean-Marie Stella (voyez ce nom), moine franciscain de Rome, ne remarquant pas qu'ils ont vécu à la distance de près d'un siècle l'un de l'autre, et que leurs positions étaient très-différentes.

**FILIPUCCI** (AUGUSTIN). Voyez FILIPUZZI.

**FILIPUZZI** (AUGUSTIN), et non FILIPUCCI, né à Bologne, vers 1635, fut d'abord organiste de l'église de la *Madona di Galiera*, puis fut nommé maître de chapelle de l'église des chanoines réguliers de Saint-Jean *in Monte*, en 1665. L'année suivante, époque de la fondation de l'Académie des philharmoniques, il en fut nommé membre, et le titre de prince de cette société lui fut conféré deux fois, en 1669 et 1675. Les ouvrages qui l'ont fait connaître comme compositeur sont : 1° *Messa e Salmi per un Vespro a cinque voci, con 2 violini e ripenti*, op. 1. Bologne, 1666, in-4°. — 2° *Messa a quattro da Capella, e una Messa de' Morti nel fine*, op. 2. Bologne, J. Monti, 1667, in-4°. — 3° *Messa e Salmi a 4 voci*, lib. 2, op. 3, *ibid.*, 1671, in-4°. Filipuzzi fut un bon maître de chant, d'orgue et de contrepoint; il a formé beaucoup de bons élèves.

**FILITZ** (FRÉDÉRIC). Voyez FIELITZ.

**FILS** (...). On a publié à Vienne, avec ce nom, chez Kozeluch, en 1800, une méthode de violon sous le titre suivant, en mauvais français : *Très facile méthode pour jouer au violon les sons harmoniques dans tous les tons majeurs et mineurs*.

**FILSL** (...), violoncelliste, organiste et compositeur distingué, né en Bohême, vivait à Prague vers le milieu du dix-huitième siècle. On a de lui de grandes messes dans le style ancien, beaucoup de concertos pour le violoncelle, et des pièces d'orgue. Sa musique d'église est encore estimée en Bohême. La plupart de ses compositions sont conservées en manuscrit au couvent de Strahow.

**FILTZ** (ANTOINE), violoncelliste au service de l'électeur Palatin, à Manheim, se distingua comme compositeur de musique instrumentale. Il mourut en 1768, fort jeune encore. Les ouvrages de sa composition qui ont été publiés sont six symphonies à huit instruments, six trios pour clavecin, violon et basse, six trios pour violon, et six quatuors pour deux violons,

alto et basse. Il a laissé en manuscrit des concertos pour violoncelle, pour flûte, pour hautbois et pour clarinette.

**FINATTI** (JEAN-PIERRE), compositeur italien, vivait vers le milieu du dix-septième siècle. Il a publié un recueil de messes, motets, litanies de la Vierge et des quatre antiennes solennelles à quatre voix avec instruments, œuvre 2°. J'ignore quel est l'œuvre premier de ce musicien.

**FINAZZI** (PHILIPPE), compositeur et soprano, né à Bergame en 1710, chanta d'abord dans l'opéra italien à Breslau, en 1728. Il passa ensuite au service du duc de Modène, et revint en Allemagne vers 1757. Ayant amassé quelque fortune, il acheta, en 1748, une maison de campagne à Jersbeck, près de Hambourg, pour y passer le reste de sa vie. Sa probité et ses talents lui valurent l'estime et l'amitié des personnes les plus distinguées, et particulièrement celle du baron d'Ahlefeld, conseiller intime du roi de Danemark, et du poète Hagedorn. En 1758, il se cassa les deux jambes; la veuve d'un maréchal entreprit sa guérison et lui prodigua ses soins. Pénétré de reconnaissance, Finazzi l'épousa et lui laissa tous ses biens à sa mort, qui eut lieu le 21 avril 1770. On a gravé de lui, à Hambourg, en 1754, *Six symphonies à quatre parties*. Il a laissé en manuscrit l'opéra de *Temistocle*, un intermède intitulé : *la Pace campestre*, quelques morceaux de chant pour le théâtre, et une cantate pour la fête de naissance de la reine Caroline.

**FINCH** (ÉDOUARD), baronnet, vécut en Angleterre, sa patrie, dans les premières années du dix-huitième siècle. On trouve un *Te Deum* en sol mineur, et l'antienne *Grant, we beseech thee, merciful Lord*, de sa composition, dans la grande collection des services et antiennes de l'église d'Angleterre, depuis la réformation jusqu'à la fin du règne de la reine Anne, recueillie par Thomas Tudway dans les années 1715 à 1720. Cette collection existe parmi les manuscrits du Muséum britannique, sous les nos 11,587 et 11,589 du supplément.

**FINCK** (HENRI), compositeur distingué de l'école allemande, fut attaché au service du roi de Pologne, vers 1480, suivant ce que dit Hermann Finck (voyez ce nom), dans l'introduction du livre intitulé *Musica practica*. Voici le passage qui concerne Henri Finck : *Circa annum millesimum quadringentesimum et octuagesesimum et aliquanto post alii extiterunt præcedentibus (musicis) longè præstantiores... Inter hos sunt Henricus Finck, qui non solum ingento, sed præstanti etiam*

*eruditione excelluit, durus verò in stylo*. Quel que fût son mérite, il ne paraît pas que son maître ait eu pour son talent l'estime qui lui était due, car Finck, lui ayant demandé une augmentation de traitement, en reçut cette réponse : *Un pinson, que je fais enfermer dans une cage, chante toute l'année et me fait autant de plaisir que vous, quoiqu'il ne me coûte qu'un ducat*. On ignore si le prince si peu sensible à l'harmonie était Casimir IV, mort en 1492, après un long règne, ou son fils Charles-Albert. On ne sait pas davantage si Finck passa le reste de sa vie dans une cour où il était si mal apprécié. Les ouvrages de ce compositeur, dont le style était dur suivant Hermann Finck, sont sans doute perdus ou enfouis dans quelque bibliothèque, car on ne connaît que celui qui a pour titre : *Schöne ausserlesene Lieder des hochberühmten Heinrich Finckens, samt andern neuen Liedern von den fürnehmsten dieser Kunst gesetzt, lustig zu singen und auff die Instrument dienstlich, vor nie in Druck ausgegangen*. (Chansons choisies du très-célèbre Henri Finck, avec d'autres chants d'hommes distingués en cet art, agréables à chanter et à jouer sur les instruments convenables, non imprimées précédemment.) On trouve un exemplaire de ce recueil dans la bibliothèque de Zwickau et un autre dans celle de Munich. Gerber dit (*Neues Lexikon der Tonkünstler*. II. 103) que l'ouvrage est sans date et présume qu'il a été imprimé vers 1550; il n'en avait sans doute pas vu d'exemplaire, car il y aurait eu : *Nürnberg, durch Hieronymum Förmschneider, 1550, in-8° obl*. On trouve dans cette collection cinquante-cinq chants, dont la plus grande partie est de Henri Finck; le reste est extrait des œuvres d'Étienne Mahu, d'Arnold de Bruck et de L. Senff. Il y a aussi quelques pièces de Henri Finck dans les *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum*, publiés par Sigismund Salbinger, à Augsbourg, chez Philippe Uhlhard, en 1545; dans le deuxième volume des *Novi operis musicis sex, quinque et quatuor vocum*, Noriberg, arte Hieronymi Graphæi, 1538; et dans le *Sacrorum Hymnorum liber primus*, Vitebergæ apud Georgium Rhaw, 1542. Les autres compositeurs dont on trouve des morceaux dans ce dernier recueil sont principalement Stülzer et Arnold de Bruck.

**FINCK** (HERMANN), compositeur et théoricien, vivait à Wittenberg, vers le milieu du seizième siècle. Il avait habité précédemment en Pologne et y avait été, comme il le dit dans une épître dédicatoire, le client et l'obligé de



la famille des comtes de Gorka dans ce pays. Le lieu de la naissance de Finck a été ignoré jusqu'à ce moment. La dédicace d'un livre dont il sera parlé tout à l'heure, est signée *Hermannus Finck Birnensis*; mais aucun lieu auquel puisse se rapporter ce nom n'est connu dans la géographie. J'ai dit dans la première édition qu'il y a vraisemblablement une faute d'impression dans ce nom, et la longue habitation de Finck en Pologne m'a fait croire qu'il fallait lire *Bilnensis* (Wilna). M. Sowinski (*Les Musiciens polonais*, p. 192) pense que *Birnensis* signifie de Berne, ce qui est une erreur manifeste. Une récente découverte de mon savant ami M. Dehn est venue lever tous les doutes à ce sujet, a confirmé ma conjecture sur la faute d'impression, et a fait connaître enfin le lieu de la naissance d'Hermann Finck. Dehn a trouvé, dans la bibliothèque de Liegnitz, deux compositions de ce musicien, lesquelles ont été inconnues jusqu'à ce jour, et au frontispice desquelles on lit : *Composita ab Hermannno Finck Pyrnensi*. Ainsi Finck était né à Pirna, petite ville de la Saxe, près de Dresde. Les œuvres trouvées dans la bibliothèque de Liegnitz ont pour titre : 1° *Melodia epithalami illustrissimo Principi et Domino Johanni Friderico II duci Saxoniz, Landgraviio Turingiz, etc. Composita ab Hermannno Finck Pyrnensi* 5 vocum. Witebergæ excusa typis hæredum Georgii Rhaw, 1555, in-4° obl. de cinq feuilles. 2° *Melodia epithalami clarissimo viro Henrico Pazmanus, etc. Composita ab Hermannno Finck Pyrnensi quatuor vocum*. Witebergæ excusa typis Georgii Rhaw, 1555, in-4° Le texte de cette composition est du célèbre Mélancthon. L'ouvrage qui a fait la réputation de Finck est intitulé : *Practica Musica, exempla variorum signorum, proportionum et canonum, judicium de tonis, ac quædam de arte suaviter et artificiose cantandi* (Musique pratique, contenant les exemples de différents signes, des proportions et des canons, la connaissance des tons, et des observations pour chanter avec goût), Witebergæ excusa typis hæredum Georgii Rhaw, anno 1556, 1 vol. in-4° de 46 feuilles, ou 348 pages non chiffrées. Les auteurs du Dictionnaire des Musiciens (Paris, 1810) ont dit à propos de ce livre : « Ce titre ne promettait pas un ouvrage bien écrit; il était néanmoins fort intéressant, parce qu'il contenait beaucoup de détails historiques sur les compositeurs de son temps; mais il est devenu si rare que de nos jours il paraît impossible d'en rencontrer un seul exemplaire. » Il est

singulier que ces auteurs, qui semblaient attacher tant de prix au livre de Finck, ne se soient pas donné la peine de le chercher; ils en auraient trouvé un exemplaire à la bibliothèque Mazarine de Paris. Ils ajoutaient que par bonheur Walther, qui probablement en possédait un, a transcrit, « dans son Lexicon, un fragment extrêmement important du premier chapitre qui traitait des inventeurs de la « musique. » Il n'y a pas un mot de cela dans le Lexique de Walther; c'est Gerber qui le premier a donné ce passage dans la première partie de son Dictionnaire des Musiciens. Finck promettait, dans ce passage, de donner dans un autre livre des détails sur un grand nombre de compositeurs dont il n'avait point parlé, et de fournir des renseignements sur leur vie et sur leurs ouvrages; mais il n'a pas tenu sa promesse. Au surplus, on ne trouve rien dans la *Practica Musica* de Finck qui distingue ce livre de ceux du même genre qui ont été publiés à la même époque, sauf toutefois des exemples bien écrits des divers genres de proportions à quatre voix, et des canons bien faits, également à quatre voix. Je possède un exemplaire de ce livre rare.

FINÉ (Ononcz), naquit à Briançon, en 1494, et vint fort jeune à Paris, où il fit ses études au collège de Navarre. François I<sup>er</sup> le nomma professeur de mathématiques au collège royal, en 1530, et Finé occupa cette place jusqu'à sa mort, arrivée le 6 octobre 1555. Il a traité de la musique dans ses deux ouvrages intitulés *Protomathesis, seu opera mathematica*, Paris, 1552, in-fol.; et *De Rebus mathematicis hactenus desideratis libri IV*, Paris, 1556, in-fol. Finé fut vraisemblablement habile joueur de luth, car il a publié une méthode ou instruction pour jouer de cet instrument; ouvrage de la plus grande rareté, intitulé : *Très-brève et familière introduction pour entendre et apprendre par soy mesme à louer toutes chansons réduites en la tabulature du luth, avec la manière d'accorder le dict luth, ensemble XXXIX chansons dont la plus part d'icelles sont en deux sortes, c'est assavoir à deux parties et la musique. Et à trois sans musique*. Le tout achevé d'imprimer le VI jour d'octobre 1529, par Pierre Attaignant demourant à Paris, en la rue de la Harpe, près l'église Saint-Cosme. L'auteur traduisit cet ouvrage en latin et le fit paraître dans cette langue, sous ce titre : *Epithoma musice instrumentalis ad omnimodam Hemispherii seu luthina et theoreticam et practicam per Orontium Fineum Delphimatem studiosè collectum, 1530. Venit*

Paris. in officina libraria Petri Attaingnant in vico Cythara.

**FINETTI** (Jacques), moine franciscain, né à Ancône, était, en 1611, maître de chapelle dans sa ville natale, et passa ensuite en la même qualité à l'église de Saint-Marc, à Venise. On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Psalmi Vespertini* 8 vocum, Venise, 1611. 2° *Concerti a quattro voci*, ibid, 1615. 3° *Triplex sacrorum concentuum fascicul.* Jacob Finetti, Petri Lappii et Jul. Bellii, 2, 3, 4-6 et pluribus vocibus, Francfort, 1621, in-4°. 4° *Trium Italie lucidiss. Syderum Musicorum, utpote Jacobi Finetti, Petri Lappii et Julii Belli 55 Meditationes Musice* 1, 2, 3, 4-6 voc. nunc primum in Germania divulgata, Francfort, 1621, in-4°. 5° *Omnia in nocte Nativitatis Domini quæ ad matutinam spectant 5 vocibus. Venetiis ap. Angel. Gardanum*, 1609, in-4°. 6° *Corona Martæ quatuor vocibus*, lib. 1, 2, 3, 4, 5. Venetiis 1610-1622, in-4°.

**FINGER** (GODEFROID), instrumentiste et compositeur, né à Olmutz, en Moravie, vers 1660, passa en Angleterre en 1685, et y fut attaché au service de Jacques II, comme musicien. En 1688, il publia son premier ouvrage, sous ce titre : *Sonata XII, pro diversis instrumentis quarum tres præores pro violino et viola di gamba, proximæ tres pro II violinis et viola di basso, tres sequentes pro III violinis, reliquæ pro II violinis et viola, omnes ad basæ continuam pro organo seu clavicymbalo formantur. Authore Godefrido Finger, Olmutio-Moravo, capellæ Serenissimi Regis Magnæ Britannicæ Musico. Opus primum.* Anno 1688. Cette édition du premier ouvrage de Finger, ornée d'un beau portrait de l'auteur, est très-rare ; mais Étienne Roger, d'Amsterdam, en a donné une autre édition qui se trouve plus facilement et qui a pour titre : *Douze sonates de Finger, les trois premières à un violon, une viole de gambe et une basse continue, les trois suivantes à deux violons, une basse de violon ou basse de viole et basse continue, les trois autres à deux violons, une haute-contre et basse continue, et les trois dernières à trois violons et une basse continue, opera prima.* En 1690, Finger fit imprimer *VI Sonatas or Solos; three for a violin, and three for a flute, with a thorough-bass for the harpsychord* (sans nom d'imprimeur ni d'éditeur). Étienne Roger a publié une autre édition de cet ouvrage sous le titre : *Finger opera secunda, consistant en trois sonates à un violon et basse continue*

et trois sonates à une flûte et basse continue.

Dans l'année suivante Finger fit paraître, avec Jean Banister, un recueil intitulé : *Ayres, Chacones, Divisions, and Sonatas, for violins and flutes*. Cet ouvrage est annoncé dans la *London Gazette*, du 5 novembre 1691. Plus tard il donna encore, en collaboration avec Godefroid Keller : *A Set of Sonatas in five parts for flutes and hautbois* (voyez le Catalogue général de Henri Playford, 1701). Roger en a donné une autre édition intitulée : *Sonates à cinq parties, deux flûtes, deux hautbois et basse continue, composées par M.M. Finger et Keller.* Le même éditeur a publié de plus sous le nom de Finger : *Dix sonates à une flûte et basse continue, opera terza; XII Sonates à deux flûtes et basse, opera quarta et sexta; Godfrey Finger opera quinta, Sonate a tre, due violini e basso continuo.*

En 1695, Finger composa la musique de l'Ode pour le jour de Ste-Cécile. On a ignoré longtemps qu'il eût écrit pour le théâtre, mais M. Edouard Rimbault, homme très-instruit dans l'histoire de la musique en Angleterre, a découvert les titres d'un certain nombre d'ouvrages dramatiques qui furent représentés à Londres et dont cet artiste avait composé la musique. (Voyez la note p. 119 des *Memoirs of Musick*, de Roger North.) Ces ouvrages sont : 1° *The Wives Excuse* (l'Excuse des femmes), écrit par Southern, et représenté à Drury Lane, en 1692. 2° *Love for Love* (Amour pour amour), écrit par Congreve, représenté au Théâtre de Lincoln's Inn Fields, en 1695. 3° *The Loves of Mars and Venus* (Les Amours de Mars et de Vénus), écrit par Motteaux, représenté au même théâtre, en 1696. 4° *The Anatomist, or sham Doctor* (L'Anatomiste, ou le Docteur supposé), écrit par Ravenscroft, au même théâtre, en 1697. 5° *The Humours of the Age* (Les Caprices de la vieillesse), écrit par Baker, représenté à Drury Lane, en 1701. 6° *Love at a loss* (L'Amour en défaut), au même théâtre, en 1701. 7° *Love makes a Mon, or the Fops fortune* (L'Amour fait l'homme, ou la bonne fortune), écrit par Cibber, au même théâtre, en 1701. 8° *Sir Harry Wildhair*, écrit par Farquhar, au même théâtre, en 1701. La *London Gazette* du 11 mars 1699 ayant annoncé que des personnes de qualité avaient, pour l'encouragement de la musique, fait un fonds de 200 guinées qui seraient divisées en quatre prix, le premier de 100 guinées, le second de 50, le troisième de 30, et le dernier de 20, pour les

quels un concours était ouvert; ils seraient adjugés aux meilleures compositions musicales dont le sujet était le *Jugement de Paris*, de Congrève. Les candidats furent Weldon, Eccles, Daniel Purcell et Finger : Weldon obtint le premier prix; le second fut décerné à Eccles, le troisième à Daniel Purcell, et le quatrième à Finger, qui était certainement le meilleur musicien des quatre concurrents. Les quatre ouvrages furent exécutés aux théâtres de Drury Lane et de Dorset Gardens, de 1701 à 1704, et l'ouvrage de Finger, exécuté le 11 mars 1701, fut si mal accueilli par le public, que l'artiste s'éloigna de l'Angleterre peu de temps après. Les ouvrages d'Eccles et de Purcell furent publiés en partition par Walsh, mais les deux autres sont restés en manuscrit. Gerber, qui place l'ouvrage de Finger sous la date de 1691 (*Neues Lex. der Tonk.*, t. II, p. 125) et cite Burney à ce sujet, s'est trompé, car cet historien de la musique donne les mêmes dates que M. Rimbault.

En 1702, Finger fut attaché à la musique de la chambre de Sophie-Charlotte, reine de Prusse. Pendant son séjour à la cour de Berlin, il y écrivit l'opéra allemand *Stieg der Schönheit über die Helden* (Le triomphe de la beauté sur les héros), qui fut représenté à la cour en 1706, et qui fut suivi de *Roxane*, également représenté en 1706. En 1717, Finger était maître de chapelle à la cour de Gotha. Aucun renseignement postérieur ne nous est parvenu sur cet artiste.

FINI (MICHEL), compositeur dramatique, né à Naples, dans les premières années du dix-huitième siècle, a écrit, à Venise, en 1751 et 1752, les intermèdes suivants : 1° *Pericla et Farrone*. 2° *I Dei birbi*. Il a écrit aussi un grand opéra qui a pour titre : *Gli Sponsali d'Enea*.

FINK (GODEFROID-GUILLAUME), ancien rédacteur de la *Gazette musicale* de Leipsick, naquit à Sulza sur l'Ilm, le 7 mars 1783. Il reçut, dans sa jeunesse, des leçons de piano et d'orgue du *cantor* Gressler. Admis ensuite comme sopraniste au chœur du collège de Naumbourg, il continua ses études sous la direction du recteur de ce collège, Fürstenhaupt, et du magister Schocher. Suivant la notice relative à Fink, insérée dans l'*Universal Lexicon der Tonkunst*, dont il fut un des rédacteurs, il est dit que dès ce temps il se distingua par des essais de poésie latine, et des morceaux de musique religieuse, dont quelques-uns étaient écrits avec orchestre. En 1804, il commença ses études de théologie, qu'il ne termina

qu'en 1809. Ce fut à cette époque qu'il publia quelques recueils de chansons allemandes avec accompagnement de piano, dont il avait fait les vers et la musique. En 1810, il fit aussi paraître chez Kühnel, à Leipsick, des chansons populaires, et des chants religieux à plusieurs voix. Les deuxième et troisième cahiers de ces collections furent publiés l'année suivante. Déjà il s'était fait connaître comme écrivain sur la musique par une dissertation sur la mesure et le rythme, publiée dans les nos 13, 14 et 15 de la 11<sup>e</sup> année de la *Gazette musicale* de Leipsick (ann. 1808-1809). Ses conversations avec Auguste Apel avaient attiré son attention sur ce sujet; mais son travail, bien qu'étendu, est superficiel. Fink n'avait pas aperçu la grande et belle loi de combinaison des temps binaires à divisions binaires, des temps binaires à divisions ternaires, des temps ternaires à divisions binaires, et des temps ternaires à divisions ternaires, sur quoi repose toute la théorie de la rythmique musicale. Sans la connaissance de cette loi, on ne fera jamais rien sur ce sujet qui ait quelque valeur.

En 1812, Fink établit une maison d'éducation à Leipsick; il la dirigea jusqu'en 1827. Pendant ces quinze années il publia un volume de poésies (chez Hartnock, en 1813), un livre intitulé : *les Dévotions* (chez Göschen, en 1814), et un volume de sermons en 1815. Vers le même temps il fit paraître aussi des recherches sur quelques anciens chants de l'église tels que le *Dies iræ*, le *Stabat mater*, le *Salve regina*, dans le *Magasin pour les prédicateurs chrétiens*, publié par Tzschirner, et dans la *Gazette musicale* de Leipsick. En 1827, il s'est chargé de la rédaction de cette feuille, qui n'a pas conservé entre ses mains l'intérêt que Rochlitz avait su lui donner. Cependant l'auteur de l'article biographique de Fink, du Lexique de Schilling, dit que ses fonctions comme rédacteur de cette feuille le placent à la tête de la critique musicale. Il suffit de lire quelques articles de Fink pour être convaincu que le savoir lui manque dans la partie didactique de l'art, et qu'il n'a que des connaissances superficielles concernant son histoire. Dans le livre qu'il a publié sous ce titre : *Erste Wanderung der ältesten Tonkunst, als Vorgeschichte oder erste Periode derselben* (Première excursion dans la musique la plus ancienne, comme histoire préliminaire, ou première période de l'histoire de cet art), Essen, Bædecker, 1831, in-8°, les matériaux fournis par le grand ouvrage de la *Description de l'Égypte*, le voyage de Denon, les Mémoires

de Jones traduits par M. de Dalberg, et d'autres livres modernes ne lui ont présenté que des faits dont il n'a point aperçu la liaison; ses vues manquent de portée, et rien ne s'élève au-dessus de la médiocrité dans ce petit volume. Après avoir rédigé la *Gazette générale de Musique* depuis 1827 jusqu'en 1841, il fut nommé professeur de musique à l'Université de Leipsick en 1842; mais il ne garda pas longtemps cette position, ayant désiré passer ses dernières années dans le repos. Le 10 août 1846, il fit avec sa femme et sa fille une excursion à Halle; mais, à peine arrivé dans cette ville, il y tomba malade, et, le 27 du même mois, il y mourut. Son portrait a été placé en tête du quarante-huitième volume de la *Gazette générale de Musique* de Leipsick. Fink a fourni des articles de musique à l'*Encyclopédie* allemande de Ersch et Gruber, au *Dictionnaire de la conversation* publié par Brockhaus à Leipsick, et à l'*Universal Lexicon der Tonkunst*, publié par M. Schilling.

Les compositions musicales de Fink consistent en quelques morceaux pour piano et violon; des chants à plusieurs voix; des chansons à boire; plusieurs suites de mélodies sur des poésies de Goethe et d'autres; un recueil de mille lieder et chansons allemandes, sous le titre : *Musikalischer Hausschatz der Deutschen*, Leipsick, Mayer et Wigand, 1843; cinq trios pour soprano, contralto et basse, Leipsick, Hofmeister, 1844; *Die deutsche Liedertafel* (La société allemande de chant), recueil de cent chants à quatre parties pour des voix d'hommes, Leipsick, G. Mayer, 1846. Parmi ses écrits relatifs à la musique, les plus considérables sont : 1<sup>o</sup> Celui qui a été cité précédemment sous le titre : *Erste Wanderung*, etc. 2<sup>o</sup> *Musikalische Grammatik oder theoretisch-praktischer Unterricht in der Tonkunst* (Grammaire musicale ou instruction théorique et pratique sur la musique). Leipsick, G. Wigand, 1836, in-16 de XVI et 282 pages, avec beaucoup d'exemples de musique. Il en a été fait une deuxième édition chez le même. 3<sup>o</sup> *Wesen und Geschichte der Oper. Ein Handbuch für alle Freunde der Tonkunst* (Essence et histoire de l'Opéra. Manuel pour tous les amateurs de musique), *ibid.*, 1838, 1 vol. in-8<sup>o</sup>. 4<sup>o</sup> *Der neu-musikalische Lehrammer, oder Beleuchtung der Schrift: Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit, von Marx* (La Nouvelle Méthode déplorable de musique, ou Examen de l'écrit de Marx, intitulé : *L'Ancien Enseignement de la musique en opposition avec notre temps*), *ibid.*, 1842,

in-8<sup>o</sup>. 5<sup>o</sup> *System der musikal. Harmonielehre*, etc. (Système de la science de l'harmonie musicale, etc.). Leipsick, Mayer et Wigand, 1842, 1 vol. in-8<sup>o</sup>. 6<sup>o</sup> *Der Musikalische Hauslehrer* (l'Enseignement privé de la musique). Pesth, Heckenast, 1846. — Fink s'est occupé pendant plus de vingt ans de la préparation d'une histoire de la musique. Après sa mort, on a trouvé dans ses papiers un manuscrit qui paraît être le résultat de ce travail et qui a pour titre : *Handbuch der allgemeinen Geschichte der Tonkunst für Vorlesungen auf Akademien, Gymnasien, Seminarien*, etc. (Manuel de l'histoire générale de la musique, pour des lectures dans les académies, gymnases, séminaires, etc.). Cet ouvrage n'a pas été publié jusqu'à ce jour (1860). Le seul écrit posthume de Fink qui a paru est une instruction élémentaire sur la composition, intitulée : *Musikalische Compositionslehre*, etc., Leipsick, Peters.

FINK (CHARLOTTE), fille du précédent, se fit connaître comme pianiste de talent dans les concerts de Leipsick, en 1835 et dans les années suivantes, puis à Dessau et à Dresde; mais elle mourut à la fleur de l'âge, le 1<sup>er</sup> octobre 1843.

FINKE (JEAN-GEORG), bon facteur d'orgues à Saalfeld, dans la première partie du dix-huitième siècle, a construit plusieurs beaux instruments, parmi lesquels on remarque celui de Gera, qui a trois claviers, pédale, et quarante-deux jeux. En 1713, il a construit un autre orgue à deux claviers et pédale, composé de dix-huit jeux et d'une très-bonne harmonie.

FINKES (DOMINIQUE), compositeur de musique d'église et organiste, à Vienne, né en 1821, est fils d'un directeur du chœur à Gumpendorff. Doué d'une heureuse organisation et ayant fait de bonnes études, il se livra fort jeune à la composition de musique d'église et produisit avant l'âge de vingt ans plusieurs messes, beaucoup de motets et trois cantates religieuses. En 1840, il fut nommé organiste d'une des églises de Vienne; et, dans l'année suivante, il fit exécuter dans cette ville une messe nouvelle (en mi bémol) pour un chœur d'hommes et orchestre, qui fut considérée par les connaisseurs comme une œuvre de la plus grande distinction. En 1843, M. Finkes a fait entendre un oratorio, intitulé *Maria*, qui a obtenu les éloges de tous les artistes. Depuis lors, je n'ai plus eu de renseignements sur lui.

FINNO (M<sup>re</sup> JACQUES), prédicateur à Abo, dans la Finlande, vécut dans la seconde moitié

du seizième siècle. On lui doit deux recueils intéressants qui ont pour titre : 1° *Cantiones p[ro]p[ri]e Episcoporum veterum in regno Suecia, p[re]sertim magno Ducatu Finlandia usurpatæ, cum notis musicalibus*, Greifswald, 1582, et Rostock, 1625. 2° *Hymni ecclesiastici Finnici idiomatis aucti*. Sans date ni nom de lieu.

**FINOLD** ou **FINNOLT** (André), né à Neuhausen, dans la Thuringe, fut maître d'école à Schloss-Heiderungen au commencement du dix-septième siècle. Il est auteur des ouvrages suivants : 1° *Magnificat Genethlacum*, 8 vœux. Erfurt, 1616, in-4°. 2° *Prodromus musicus, oder 3 Magnificat 8 vœux*. Erfurt, 1620, in-4°. 3° *Die Freilich Auferstehung Jesus-Christi*, mit 1, 2, 3 und 4 Stimmen gesetzt (la Joyeuse Résurrection de Jésus-Christ, pour 1, 2, 3 et 4 voix), Erfurt, 1621.

**FINOT**. Voyez **FINOT**.

**FINTH** (...), luthier allemand, se fixa à Paris vers 1763, et se fit remarquer par la bonté des violons qu'il fabriqua jusqu'en 1780. Il avait pris Stradivari pour modèle, et le copia si bien, qu'on a souvent attribué ses instruments à ce luthier célèbre. Ses violons, tous vernis à l'huile, sont d'un beau fini.

**FIOCCHI** (Vincenzo), né à Rome, en 1767, a fait ses études musicales à Naples, au Conservatoire della Pietà de' Turchini, sous la direction de Fenaroli. Après avoir composé en Italie seize opéras, qui sont maintenant oubliés, il vint à Paris, en 1802, et y débuta par le *Val de deux Maîtres*, ouvrage qui avait été déjà traité par Devienne, et qu'il remit en musique. Cette pièce eut peu de succès. Flocchi se livra alors à l'enseignement du chant et de la composition. En 1807, il publia, conjointement avec Choron, un livre intitulé : *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie*, Paris, Imbault, in-4°. Il écrivit aussi des *Ricercari* à deux et trois voix, avec basse chiffrée, dont quelques-uns ont été insérés dans la collection de pièces italiennes publiée chez Pleyel en 1808 : ces productions sont d'un bon style. Flocchi avait été chargé de composer un opéra de *Sophocle* pour la distribution des prix décennaux qui devait avoir lieu en 1810 ; mais cette distribution n'ayant point été faite, l'auteur de l'opéra eut beaucoup de peine à obtenir que son ouvrage fût représenté ; enfin, il le fut en 1811 et obtint un succès d'estime. Depuis lors, Flocchi a écrit plusieurs opéras comiques qui n'ont point été représentés, ou qui n'ont point réussi. Il est mort à Paris, ignoré et dans une situation peu fortunée en 1845.

**FIOCCO** (PIERRE-ANTOINE), né à Venise vers le milieu du dix-septième siècle, fut maître de chapelle à l'église Notre-Dame-du-Sablon, à Bruxelles, et eut le titre de maître de chapelle du duc de Bavière. On a imprimé de sa composition : 1° *Sacri Concerti, a una e più voci, con instrumenti e senza*, op. 1, Anvers, 1691, in-4°. 2° *Missa e Motetti a 1, 2, 3, 4 et 5 voci, con 3, 4 e 5 stromenti*. Amsterdam, Roger. Beaucoup d'autre musique d'église de ce compositeur se trouve encore en manuscrit à Bruxelles, à Anvers et à Gand.

**FIOCCO** (JOSEPH-HENRI), fils du précédent, naquit à Bruxelles, vers 1690. A la fin de 1781, il succéda à De Fesch (voyez ce nom) dans la place de maître de chapelle de l'église Notre-Dame d'Anvers. On ignore les motifs qui le firent se retirer en 1787. En 1782, il avait écrit une messe pour la fête de sainte Cécile, en ré majeur, à 5 voix, 2 violons, pardessus de viole, alto-viole, basse de viole, violoncelle solo et basse continue pour l'orgue. Le manuscrit de cette messe se trouve dans les archives de l'église Notre-Dame. On connaît aussi de Fiocco une messe de *Requiem en mi bémol*, à quatre voix, deux violons, basse continue et deux cors. Cette messe a été exécutée à la collégiale d'Anvers jusqu'au commencement du dix-neuvième siècle. On trouve dans les archives musicales de l'église Sainte-Walbruge, à Audenarde, un recueil manuscrit de motets composés par Fiocco. On connaît de sa composition : 1° *Adagio et Allegro* pour le clavecin, op. 1. Augsburg, Lotter. 2° *Motetti a 4 voci, con 3 stromenti*. Amsterdam, Roger, 1730. Au nombre des motets qu'on exécutait annuellement au concert spirituel et qui obtenaient le plus de succès, était un *Confitebor tibi Domine* et un *Laudate pueri Dominum*, de Fiocco. Ce musicien vivait encore en 1752. — On trouve à la bibliothèque impériale, à Paris, une messe du cinquième ton et des psaumes, en manuscrit, sous le nom de *Dominique Fiocco*. Les circonstances de la vie de ce musicien sont inconnues.

**FIOCCO** (Vincenzo), né à Bari, dans le royaume de Naples, en 1782, fut élève du Conservatoire della Pietà de' Turchini, et fut dirigé dans ses études par Sala et Paisiello. Il se fit d'abord connaître par son oratorio de *Giusseppe riconosciuto*, qu'il composa au Conservatoire, en 1804. Depuis lors, il a donné à Rome, en 1808, *il Disertore*, et à Parme en 1809, *il Trionfo di Quinto Fabio*. Il a beaucoup écrit pour l'église, et l'on cite de lui une messe de morts, composée pour l'église

delle *Anime del Purgatorio*, à Naples. Depuis 1812, Fiodo s'est fixé à Pise, où il donnait encore des leçons de chant et de piano en 1828.

**FIORAVANTI** (VALENTIN), compositeur et maître de la chapelle de Saint-Pierre du Vatican, est né à Rome en 1770 (1). Après avoir appris les premiers principes de musique d'un vieil abbé romain, il alla à Naples, où il entra au Conservatoire della *Pietà de' Turchini*, sous la direction de Sala. Gerber parle d'un opéra, intitulé : *Il Re de Mori*, par Pietro F., qui fut représenté à Rome en 1787 et qu'il croit être de Fioravanti. Je n'ai trouvé aucune indication de cet ouvrage dans les almanachs de spectacles italiens. Parmi les opéras connus de Fioravanti, le plus ancien a pour titre : *Con i matti il savio la perde, ovvero le Pazzie a vicenda* : il fut représenté à Florence, en 1791, au théâtre della *Pergola*. Cet ouvrage fut suivi de cinquante autres, qui ont été écrits pour les principaux théâtres de l'Italie; en voici les titres : *Amor aguzza l'ingegno*; *l'Amore immaginario*; *l'Asiuta*; *la Cantatrice bisarra*; *le Cantatrice villane*; *il Furbo contra il Furbo* (Turin, 1795); *il Fabro parigino*; *gli Amanti comici* (Milan, 1798); *Lisella e Gianino*; *i Puntigli per equivoco*; *l'Orgoglio avvilto*; *la Fortunata Combinazione*; *il Bello piace a tutti*; *l'Inganno cade sopra l'ingannatore*; *i Viaggiatori ridicoli*; *la Capricciosa pentita*, à Milan, 1801; *Amor e Dispetto*; *la Schiava di due padron*, à Milan, 1803; *le Avventure di Bertoldino*; *il Giudizio di Paride*; *l'Innocente Ambizione*; *l'Amor per inlarsesse*; *l'Africano generoso*; *Adelson e Salvini*; *l'Ambiziane pentita*; *l'Avaro*; *la bella Carbonara*; *la Foresta d'Hermanstadt*; *Inganni ed Amore*; *il Matrimonio per Maggia*; *Nefte* (oratorio); *Paolina e Susetta*; *Semplicità ed Astuzia*; *il Villano in angustie*; *Ogni eccesso e vizioso*; *la Schiava fortunata*; *i Virtuosi ambulanti* (Paris, 1807); *la Sposa di due mariti*; *lo Sposo che più accomoda*; *Camilla* (1810); *Adelaide e Cemmingio*. La musique de Fioravanti a eu du succès, particulièrement dans le genre bouffe. On y remarque une verve comique très-piquante; malheureusement ses idées manquent d'originalité et sont souvent triviales. La vogue dont quelques-uns de ses ouvrages ont joui est due à la gaieté franche et naturelle, et à la bonne disposition périodique des phrases principales. La faveur publique qui accueillit les *Cantatrice*

*villane* à Paris, en 1806, fit appeler le compositeur en cette ville l'année suivante. Il y écrivit la musique des *Virtuosi ambulanti*, dont le livret avait été tiré de l'ancien opéra comique de Picard, intitulé *les Comédiens ambulants*. Un air bouffe de cet opéra, un duo, et le trio des *Cantatrice villane* sont les meilleurs morceaux connus de Fioravanti. Ses derniers ouvrages sont : *i Raggiri ciarlataneschi*, à Naples; *Raoul de Crequi*, à Rome; *il Ciabolino*, au théâtre nuovo, de Naples. Kandler dit, dans sa Notice sur la situation de la musique à Rome, que ce compositeur a remplacé Zingarelli, comme maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican; mais M. l'abbé Baini fait voir dans son Catalogue des maîtres de cette chapelle (n°623), qu'il a succédé à Jannaconi le 23 juin 1816. Fioravanti était d'un caractère doux et obligeant; il vécut dans la retraite, à peu près oublié de tous les Italiens, et même des habitants de Rome, partageant son temps entre sa famille et les devoirs de sa place. Sa musique d'égli se est dans le style concerté. Il a écrit plusieurs messes et des motets pour un ou deux chœurs. On connaît de lui un *Salve Regina* à quatre voix, un *Stabat* à trois, avec orchestre, un *Miserere* en italien, pour trois sopranis, violons, viole et orgue, un *Te Deum* à deux chœurs, et un *Dies iræ* à huit voix réelles et orchestre. Tous ces ouvrages se trouvent à Rome, en manuscrit. Fioravanti mourut à Capoue, dans un voyage qu'il faisait à Naples, le 16 juin 1837.

**FIORAVANTI** (VINCENT), fils du précédent, né vers 1810, s'est fait connaître comme compositeur par plusieurs opéras dont quelques-uns ont obtenu des succès momentanés. Son premier ouvrage fut représenté à Naples, en 1831, sous le titre : *la portentosa Scimia*. Il donna ensuite dans la même ville, en 1834, *il Cieco del volo*, puis *i Due Caporali*, un de ses meilleurs ouvrages, représenté en 1835; un *Matrimonio in prigioni*, ibid., en 1839; *Mille Talleri*, à Rome, en 1839; *il Ritorno di Pucinello*, à Naples, 1839; *le Dama ed il Zocolajo*, ibid., 1840; *il Notaro d'Ubeda*, ibid., 1843; *Non tutti i pazzi sono all'ospitale*, à Turin, en 1844; *i Zingari*, à Naples; *X, Y, Z*, à Turin, en 1847. En 1833, M. Fioravanti a été nommé maître de chapelle d'une église de Naples.

**FIORE** (ANCK-MARIE), instrumentiste et compositeur, vécut à Turin, au service du duc de Savoie. Si l'on en croit Hawkins, il fut un des plus habiles violoncellistes de son temps. Il a publié un œuvre de dix solos pour

(1) M. le marquis de Villarsosa en fait un Napolitain (*Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli*, p. 78); mais il a été mal renseigné.

le violon et de quatre solos pour le violoncelle sous ce titre : *Trattenimenti da camera*, op. 1. Amsterdam, Roger, 1701.

**FIORE** (ÉTIENNE-ANDRÉ), fils du précédent, maître de chapelle du roi de Sardaigne et membre de la société philharmonique de Bologne, naquit à Milan, vers la fin du dix-septième siècle. Quantz le connut à Turin en 1736; il y jouissait d'une brillante réputation. On connaît de lui les ouvrages suivants : 1<sup>o</sup> XII *Sonate da chiesa a due violini, violoncello e basso continuo*, op. 1. 2<sup>o</sup> *Il pentimento generoso*, opéra, 1719. 3<sup>o</sup> *Cantata a voce sola; Tortorella imprigionata, etc., con cembalo*, en manuscrit.

**FIORILLO** (CHARLES), compositeur italien qui vivait au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer à Venise, en 1616, des madrigaux à cinq voix.

**FIORILLO** (IGNACE), né à Naples, le 11 mai 1715, fit ses études musicales dans les conservatoires de Naples, sous la direction de Leo et de Durante. En 1756, il fit jouer à Venise *Mundane*, opéra sérieux; en 1758, *Artimone*, à Milan; en 1761, *Il Vincitor di se stesso*, à Venise. Vers 1754, il devint maître de chapelle à Brunswick, et y composa la musique des ballets de Nicolini qui avaient alors beaucoup de vogue. En 1762, il fut appelé à Cassel comme maître de chapelle, avec des appointements de 1,000 écus d'Allemagne. Il occupa ce poste jusqu'en 1780, époque où il fut mis à la pension. Désirant goûter les charmes du repos pendant les dernières années de sa vie, il se retira alors à Fritzlar, et y vécut dans la tranquillité jusqu'à sa mort, qui eut lieu au mois de juin 1787. On trouve en manuscrit ses principaux ouvrages dans la bibliothèque de Cassel; les plus remarquables sont : 1<sup>o</sup> *Trois Te Deum*. 2<sup>o</sup> *Un Requiem*. 3<sup>o</sup> *Deux Miserere*. 4<sup>o</sup> *Deux Magnificat*. 5<sup>o</sup> *L'oratorio d'Isacco* de Métastase. 6<sup>o</sup> Plusieurs messes, psaumes et motets. 7<sup>o</sup> *Diana ed Endimione*, opéra représenté à Cassel en 1765. 8<sup>o</sup> *Artaserse*, opéra sérieux, *ibid.*, 1765. 9<sup>o</sup> *Nitteli*, opéra, *ibid.*, 1770. 10<sup>o</sup> *Andromeda*, opéra, *ibid.*, 1771. Le style de Fiorillo est simple, naturel et rempli de mélodie; mais il manque d'originalité, et sa manière n'est qu'une imitation de celle de Haase.

**FIORILLO** (FABIOZAR), fils du précédent, est né à Brunswick en 1755. Dans sa jeunesse, il se livra d'abord à l'étude de la mandoline, sur laquelle il acquit une habileté peu commune; mais il renonça bientôt à cet instrument pour cultiver le violon, et quelques années de travail le mirent en état de se placer au

rang des violonistes les plus distingués de son époque. En 1780, il fit un voyage en Pologne; trois ans après, on lui offrit la place de directeur de musique au théâtre de Riga; il n'occupa ce poste que jusqu'en 1785. Alors, il se rendit à Paris, se fit entendre avec succès au concert spirituel, et publia quelques ouvrages qui furent accueillis favorablement. Vers 1788, Fiorillo s'éloigna de Paris et se rendit en Angleterre, où il passa le reste de sa vie. La dernière fois qu'il parut en public, ce fut dans un concerto d'alto qu'il exécuta aux concerts d'Hannoversquare, en 1794. Il paraît qu'il vivait dans une grande obscurité, car les auteurs du *Dictionary of Musicians*, publié à Londres en 1824, avouent qu'ils n'ont recueilli aucun renseignement sur lui. En 1823, il vint à Paris, pour se faire traiter, par le célèbre chirurgien Dubois, d'une maladie qui exigeait les soins d'un habile opérateur, et dont il guérit. Son ami Sieber, éditeur de musique, voulant fêter son arrivée, rassembla quelques artistes qui exécutèrent plusieurs morceaux de Fiorillo, choisis dans ses anciennes compositions les plus estimées. Touché de ce témoignage d'estime et d'intérêt, mais aussi modeste que distingué par son talent, il s'approcha des exécutants, les remerciant de leur indulgence, mais demandant qu'on laissât ces vieilleries, disait-il, pour entendre des choses meilleures. On croit que Fiorillo est mort peu de temps après son retour en Angleterre, mais on n'a pas à cet égard de renseignements précis (1). Presque tous les ouvrages de cet artiste sont maintenant oubliés; un seul lui a survécu, mais celui-là suffit pour perpétuer le souvenir de son talent : on comprend que je veux parler de ses *Études de violon*, ouvrage éminemment classique, et qui indique non moins d'imagination que de connaissance du mécanisme de l'instrument. Quelles que soient les variations de goût et les caprices de la mode, les études de Fiorillo seront toujours utiles à ceux qui voudront analyser l'art de jouer du violon, pour en faire une application pratique. On doit à cet artiste les ouvrages dont les titres suivent : 1<sup>o</sup> Six trios pour deux violons et basse, op. 1, Berlin. Cet ouvrage a été gravé à Paris comme l'œuvre deuxième; il obtint un brillant succès dans sa nouveauté. 2<sup>o</sup> Six duos pour deux violons, op. 2,

(1) Fayolle, qui a donné un petit article sur Fiorillo dans le volume soixante-quatrième de la *Biographie universelle* de Michaud, le fait mourir à Londres, le 5 mai 1819; il a été trompé par ses renseignements, car je tiens de Sieber lui-même les détails sur le voyage de l'artiste à Paris, en 1823.

Berlin. Ces duos ont été publiés à Paris comme l'œuvre cinquième de Fiorillo. 5° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 3, Berlin. L'édition de Paris porte l'indication d'œuvre premier. 4° Trente-six caprices ou études pour le violon, op. 3, Paris, Sieber. 5° Trois concertos pour le violon, œuvre quatrième, livres 1, 2 et 3, Berlin. Ces trois concertos, et un quatrième, ont été publiés à Paris, sans désignation d'œuvres. L'œuvre quatrième de cette ville est composé de six quatuors pour flûte, violon, alto et basse. 6° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, œuvre sixième, livre 2°, Paris, Sieber. L'œuvre sixième de Berlin est composé de six duos pour deux violons. 7° Six sonates pour piano et violon, op. 17, Paris. 8° Six trios pour flûte, violon et alto, op. 8, *ibid.* 9° Trois sonates pour piano et violon, op. 9, Paris, 1787. 10° Six duos pour deux violons, 2° livre, œuvre dixième, *ibid.* 11° Six trios pour deux violons et basse, 3° livre, op. 11, *ibid.* 12° Trois quintettes pour deux violons, deux altos et basse, op. 12. 13° Six duos pour deux violons, 3° livre, op. 13, *ibid.* 14° Six duos *idem*, 4° livre, op. 15, *ibid.* 15° Six sonates pour violon et alto, faisant suite aux études, op. 15, Londres, 1796, Paris, Sieber, même année. 16° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 16, 3° livre, Paris. 17° Valses pour piano et flûte, Londres, 1798. 18° Trois duos pour violon et violoncelle, op. 32, Paris. Tous les ouvrages de Fiorillo, depuis dix-huit jusqu'à trente et un inclusivement, sont restés en manuscrit ; il en est de même des œuvres trente-trois à soixante-huit inclusivement. 19° Trois duos pour deux violons, op. 69, Paris, Sieber. 20° Sonates à quatre mains pour piano, avec accompagnement de flûte, op. 71, Londres. On a du même artiste, sous désignation d'œuvres. 21° Cinq symphonies concertantes, n° 1 pour deux flûtes, n° 2, 3 et 5, pour deux violons, n° 4 pour deux hautbois, Paris. 22° Un quintette pour cor, flûte ou hautbois ou clarinette, violon, alto et basse, réuni à deux autres de Punto et de Rosetti, Paris, Sieber. 23° Air hanovrien, varié pour piano, Londres. 24° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, tirés des œuvres de Playel pour le piano, Paris, Playel. 25° Six duos pour deux violons, tirés des œuvres de Playel, en collaboration avec Fodor.

**FIORINI (HIPPOLYTE)**, compositeur, né à Ferrare, vers 1540, manifesta dès son enfance tant de dispositions pour la musique, et chantait avec tant de goût, qu'on l'appelait communément l'*Angioletto*. Il devint ensuite un compositeur habile et fut nommé maître de

chapelle d'Alphonse II, duc de Ferrare. Il a publié plusieurs œuvres de musique d'église, tels que des psaumes, des motets, des messes et plusieurs recueils de sonnets et de madrigaux. Fiorini est mort à l'âge de soixante-douze ans. On trouve des madrigaux de cet artiste dans la collection qui a pour titre : *Il Lauro verde, madrigali a sei voci, composti da diversi eccellentissimi musici*, Venise, 1586, et Anvers, Pierre Phalèse, 1591, in-4° obl.

**FIORINO (GASPARD)**, né à Rossano, dans l'État vénitien, a été attaché à la chapelle de Saint-Marc, à Venise, en qualité de chanteur, dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a publié trois livres de *Canzonette*, à trois et à quatre voix, à Venise, chez Jérôme Scotto, en 1574, in-4°. Le second livre a pour titre : *Canzonette a 3 e 4 voci, in lode e gloria d'alcune signore e gentildonne Genovesi*.

**FIORONI (JEAN-ANDRÉ)**, né à Pavie, en 1704, fit ses études musicales à Naples, et passa près de quinze années sous la direction de Leo. Il fut d'abord nommé maître de chapelle à Côme, et passa ensuite en la même qualité à la cathédrale de Milan, où il est mort en 1779. Les messes et les vêpres à huit parties réelles de ce compositeur, ainsi que ses autres compositions pour l'église, que l'on conserve dans les archives de la cathédrale de Milan, prouvent son profond savoir. On compte parmi ses élèves Qualia, Zucchinetti, l'abbé Piantanida et Bonesi.

**FIRNHABER (J.-C.)**, claveciniste, né à Hildesheim, vers 1750, a passé la plus grande partie de sa vie à Pétersbourg, où il se livrait à l'enseignement. Il a fait graver, à Berlin, en 1779, deux œuvres de trois divertissements pour le piano, avec accompagnement de violon et violoncelle, et à Francfort, en 1784, cinq sonates pour le clavecin, avec violon obligé, et une sonate à quatre mains, œuvre troisième. Ces ouvrages sont remplis d'incorrections d'harmonie.

**FISCH (WILLIAM)**, né à Norwich, en 1775, eut pour premier maître de musique Michel Sharp, qui lui enseigna à jouer du hautbois. Il fut attaché comme hautboiste au théâtre de Norwich, dès sa jeunesse, et composa pour la scène quelques bagatelles qui furent applaudies, mais qui n'ont jamais été publiées. S'étant marié, il quitta le théâtre pour se livrer à l'étude du piano, sous la direction de Hugh Bond, organiste de la cathédrale d'Exeter. A la mort de Michel Sharp, il lui succéda en qualité de premier hautboiste aux concerts de Norwich, dans lesquels il fit entendre plusieurs



concerts de hautbois qu'il avait composés. Il a publié beaucoup de chansons anglaises dont il a composé les paroles et la musique, deux grandes sonates pour le piano, un concerto pour le hautbois, plusieurs rondos pour le piano, divers morceaux pour la harpe, un grand duo pour piano et harpe, des fantaisies, des variations, etc. Fisch a vécu dans la retraite pendant ses dernières années, jouissant d'une existence aisée que ses talents lui avaient procurée.

**FISCHER** (JEAN-GEORGES), né vers 1650, fut d'abord co-recteur à Clausthal, et passa à Göttingue, en 1674, en qualité de cantor. Il mourut dans cette ville, au mois d'août 1684. On a de lui un traité de la musique vocale, sous ce titre : *Manuductio latino-germanica ad musicam vocalem*. Göttingue, 1680, in-8°.

**FISCHER** (JEAN), né en Souabe, vers 1650, vint fort jeune à Paris, et se fit copiste de musique chez Lulli. Vers 1681, il entra comme musicien à l'église des Récollets à Augsbourg. De là, il passa à Anspach, comme musicien de la cour, en 1685, puis en Courlande. En 1701, il fut nommé maître de chapelle au service du duc de Mecklembourg-Schwerin ; mais son humeur inconstante lui fit encore quitter cette situation honorable pour aller à Copenhague, à Stralsund et à Stockholm. Ce fut dans cette dernière ville qu'il se fixa, comme maître de chapelle de la cour de Suède : il y mourut en 1721, à l'âge de soixante-dix ans, avec la réputation d'un savant compositeur. Suivant Moller (*Cimbria Litterata*, t. I, p. 176), Jean Fischer, qui fut maître de chapelle à Schwerin, ne serait pas celui qui était né en Souabe et avait été copiste de Lulli ; il aurait vu le jour à Lubeck, et ne serait pas sorti de l'Allemagne. Le titre de l'ouvrage (n° 6) de ce Fischer ne serait pas non plus celui qui a été donné par Gerber, dans son nouveau Lexique des musiciens, car il serait ainsi conçu : *Triumphir-ende Helden-Musik der beyden Helden, Eugenii, prinzen von Savoyen, und Johannis, kertzogen von Marlborough, in der Hochseitzlichen Schlacht* (Musique du triomphe de deux héros, Eugène, prince de Savoie, et Jean, duc de Marlborough, à la bataille de Hochstädt), Lubeck, 1706, in-fol. Quoi qu'il en soit, voici la liste des productions attribuées à l'un de ces artistes, qui, tous deux, avaient le prénom de Jean : 1° *Musicalischen Mayenlust, aus 50 französischen Liedern von 2 Violinen und General-bass bestehend* (Divertissement musical, consistant en cinquante chansons françaises pour deux violons et basse), Augs-

bourg, 1681, in-4°. 2° *Himmlische Seelen Lust a voce sola con stromenti, aus 12 teutschen Arien, und 6 dergleichen Madrigalien bestehend* (Plaisir céleste de l'âme pour voix seule, avec accompagnement d'instruments, composé de douze airs allemands et de six madrigaux), Nuremberg, 1686. 3° *Musicalisches Divertissement, à quatre voix, Augsbourg, in-fol., 1700.* 4° *Tafel-Musik* (Musique de table), Hambourg, 1702, in-fol. Il y a une seconde édition de cet ouvrage qui a paru à Berlin, en 1709. 5° *Musicalische Fürsten-Lust bestehend aus 6 Ouvertures, Chaconnes und lustigen Suites, samt einem Anhange polnischer Tünzle a 2 violini, viola e basso* (Divertissement musical d'un prince, consistant en six ouvertures, chaconnes, etc., pour deux violons, alto et basse), Augsbourg, in-fol. 6° *Feld- und Helden Musik, über die 1704 bey Hochstädt geschehene Schlacht, worin die Violins der Marlborough und die Hobos den Tallard vorstellen* (Musique de camp et de héros sur la bataille qui fut donnée à Hochstädt en 1704, dans laquelle le violon est offert à Marlborough et le hautbois à Tallard). Suivant Gerber, Fischer avait étudié la composition sous Samuel Capricorne, avant de venir en France ; il jouait bien du violon et de la viole. C'était un homme singulier, bizarre ; mais il avait du savoir en musique et même du génie, dit-on.

**FISCHER** (VITUS), magister à Gaildorf en Franconie, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il est auteur d'un recueil de mélodies chorales qui a été publié à Nuremberg, en 1676, in-8°.

**FISCHER** (JEAN-GASPARD-FERDINAND), maître de chapelle du margrave de Bade, naquit vers 1672. Il fut un des plus habiles clavecinistes de son temps, et ses ouvrages prouvent que son talent comme organiste n'était pas moins distingué. Parmi ses compositions, celles dont les titres suivent sont les plus connues : 1° *Le Journal du Printemps, consistant en airs et ballets à cinq parties, et les trompettes à plaisir (sic)*. Op. 1. Augsbourg, chez Laurent Kronigen et les héritiers de Théophile Goebel, libraires, 1696, in-4ol. 2° *Musicalische Blumen-Büschlein, bestehend in 8 Partien und einen variirten Arie*. Op. 2. 3° *Psalmi vespertini pro toto anno, quatuor voc. concert. 4 ripien. 2 V. et B. cont.* Op. 3. Augsbourg, 1701. 4° *VIII Litaniz Lauretanæ et IV Antiphoniz*. 5° *Ariadne Musica, Neo-Organadum, per XX præludia, totidem fugas, atque V ricercatas, super totidem sacrarum anni temporum ec-*

*eclesiasticas cantilenas et difficultatum labyrinthum educens, opus præstantissimum ultimæ ævæ. Augsbourg, 1710, in-fol. 6° Der Musicalische Parnassus, oder ein Ganz neu unter dem Namen der 9 Musen, aus 9 Partien bestehendes und aus Clavier eingerichtetes Schaywerck. Augsbourg, 1738, in-fol. 7° Præjudia et fugæ pro organo per 8 tonos ecclesiasticos, ibid.*

**FISCHER (J.-P.-A.)**, médecin hollandais, né vers la fin du dix-septième siècle, fut organiste de la cathédrale d'Utrecht, dans la première moitié du dix-huitième. On a de lui : *Korte en grondig onderwijs van de transpositie, benevens eenige korte aanmerkingen over de musiek der Ouden, de onnoodigheid van eenige modis, en het ut, re, mi. Als mede de subsemitona of gesneede klavieren. Waer nog bij gevoegd is eens korte en gemakkelijke methode om een klavier gelijk te stemmen* (Instruction courte et fondamentale sur la transposition, etc.), Utrecht, Willem Stouw, 1738, gr. in-4°. Fischer a aussi publié : *Korte en noodigste grond-regelen van de bassus continuus benevens verscheidene aanmerkingen over desselvs behandeling, voorgesteld en met eenige exempelz verklaard* (Règles abrégées de la basse continue, etc.), Utrecht, 1785, in-4°. 2° *Verhandeling van de klokken en het klokkenspel, waarin behalve de opkomst van het klokkspel, alles wat omtrent de klokken aanmerkelijk is als : de stoffe, gewigt, grootte en klank derselven, mitsgaders de compositie regels voor den toon, en de noodige wetenschap van 't versterken wordt voorgesteld ; etc.* (Dissertation sur les cloches et sur les carillons, etc.), Utrecht, 1758, in-4°. Une seconde édition de cet ouvrage a été publiée sans nom d'auteur à Utrecht, en 1779, petit in-4°.

**FISCHER (CHRÉTIEN-FRÉDÉRIC)**, né à Lubeck le 25 octobre 1698, fit ses études dans cette ville, et apprit la musique et le contrepoint sous la direction d'un organiste habile nommé *Schleferdecker*. En 1725, il se rendit à Rostock, pour y faire un cours de jurisprudence ; il y fit exécuter une musique solennelle de sa composition. En 1727, il visita l'Université de Halle pour y continuer ses études. Nommé cantor à Ploen, il prit possession de cette place en 1729. Ce fut pour l'école de ce lieu qu'il écrivit un livre complet de chorals, ou musique simple, avec une préface et des recherches sur la composition ; mais ces ouvrages sont restés en manuscrit. En 1740, Fischer devint cantor à Kiel, et en 1748 il fut reçu membre de la

Société musicale de Mizler. Le reste de sa vie est ignoré.

**FISCHER (P.-CHRYSANDRE)**, moine franciscain au couvent de St.-François à Munich, naquit en Bavière en 1718, et fit ses vœux en 1735. Il fut un des bons organistes de la grande école, dans la manière de Bach ; l'électeur Maximilien III l'estimait beaucoup. Fischer a composé pour son couvent plusieurs messes qui sont restées en manuscrit, et parmi lesquelles on cite avec beaucoup d'éloges un *Requiem* à quatre voix. Le P. Fischer est mort à Munich, en 1759.

**FISCHER (GEORGES-NICOLAS)**, organiste à Carlsruhe, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié, en 1762, un livre de chorals pour la principauté de Bade-Dourlach, sous le titre de *Bade-Durlachischer choralbuch*, Carlsruhe, in-4° obl.

**FISCHER (FERDINAND)**, musicien de cour et de ville à Brunswick, né en 1723, fut un violoniste distingué. Après avoir voyagé quelque temps en Allemagne et en Hollande, il retourna à Brunswick en 1761, et y écrivit, pour l'usage du dernier prince, en 1763, six trios pour violon, et en 1765, six symphonies pour neuf instruments. Ayant composé, en 1800, une cantate pour l'anniversaire de la naissance de l'empereur de Russie, Paul I<sup>er</sup>, il en reçut une riche tabatière d'or, avec une lettre de remerciement écrite de sa main. A l'âge de 80 ans, il dirigea encore, le 17 août 1803, un grand concert vocal et instrumental à Brunswick. On connaît six quatuors pour deux violons, alto et basse, de la composition de Fischer, lesquels sont restés en manuscrit.

**FISCHER (l'abbé PAUL)**, né en Bohême vers 1730, fut chapelain du comte de Hartig, à Prague. C'était un bon claveciniste, qui s'est fait connaître par quelques compositions qui ont été insérées dans les *Mélanges* de Haffner, et par six sonates pour le clavecin, qui furent imprimées en 1768, chez Breitkopf, à Leipzig.

**FISCHER (ZACHARIE)**, fabricant de violons à Wurtzbourg, naquit dans cette ville, le 5 novembre 1730 ; il y est décédé le 27 nov. 1812. Ses instruments sont estimés. Il a fait annoncer dans les journaux, en 1786, qu'il employait dans la confection de ses instruments une invention nouvelle, au moyen de laquelle ils égalaient en bonté ceux de Stradivari et de Steiner. Cette invention consistait à ôter au bois sa verdure, au moyen de la dessiccation dans le four ; plusieurs luthiers ont fait usage de ce moyen, mais on y a renoncé, parce qu'on s'est aperçu qu'un dessèchement trop rapide et souvent

mal gradué énerve le bois et ôte au son l'éclat des vibrations.

**FISCHER** (JEAN-GODEFROID), docteur en musique, et professeur au Gymnase de Freyberg, naquit à Naundorf, le 13 septembre 1731, et fit ses études au Gymnase de Freyberg, depuis 1764 jusqu'en 1774; puis il alla étudier la théologie et la musique à Leipsick jusqu'en 1777. Dans cette même année, son goût pour la musique le décida à accepter la place d'organiste de l'église de Saint-André à Eisleben. En 1788, il prit le grade de docteur en musique, et fut fait quatrième professeur du Gymnase d'Eisleben. Après vingt et un ans de séjour dans cette ville, il retourna à Freyberg en 1799, et y fut nommé professeur au Gymnase. Il est mort dans cette position, à l'âge de 70 ans, le 7 septembre 1821. Fischer a fait imprimer divers ouvrages de sa composition, dont les titres suivent : 1° *Jugendlied dem Tode Herzogs Leopold von Braunschweig, in Gymnasium zu Eisleben am 30 juni 1785 gesungen. Klavierauszug* (Chant sur la mort du duc Léopold de Brunswick, exécuté au Gymnase d'Eisleben le 30 juin 1785, arrangé pour le clavecin), Leipsick, 1785, 3 feuilles in-fol. 2° *Andante avec douze variations pour le clavecin*, Dresde, 1794. 3° *Friedenslied zum geselligen Vergnügen*, Berlin, Hummel. 4° *Caprice pour le clavecin*, Leipsick, 1795. 5° *Six fugues pour le clavecin et l'orgue*, 1796. Il a mis aussi en musique à plusieurs voix le *Pater de Mahimaun*, deux oratorios pour le vendredi saint, plusieurs psaumes, et d'autres morceaux pour l'église.

**FISCHER** (JEAN-CRISTIAN), célèbre hautbois, émule de Besozzi de Turin, naquit à Fribourg en Brisgaw, en 1735. En 1760, il fut engagé à l'orchestre de la chapelle de Dresde. Cinq ans après, il partit pour l'Italie, et y perfectionna son goût en étudiant la manière des grands chanteurs de cette époque brillante. Il ne quitta l'Italie que pour se rendre en Angleterre; mais le désir d'entendre Besozzi à Turin, l'ayant amené près de la France, il prit la résolution de passer par Paris, où il se fit entendre au concert spirituel. Son succès fut prodigieux. Arrivé à Londres, il y eut le titre de musicien de la chambre de la reine d'Angleterre. Pendant plus de trente ans, il y fut considéré comme le plus habile virtuose sur son instrument, malgré les progrès qui avaient été faits dans la musique instrumentale pendant ce temps. Burney, qui avait entendu souvent Besozzi, lui préférait Fischer en beaucoup de parties. Le 20 avril 1800, ayant été appelé au

palais de Saint-James pour jouer sa partie dans un concert, au moment où il commençait un solo, il fut frappé d'apoplexie, et mourut une heure après. Le célèbre menuet de Fischer, qui eut une vogue extraordinaire vers 1780, avait été composé par cet artiste, homme d'esprit et d'un caractère indépendant, dont on cite quelques mots heureux. Park (voyez ce nom), rapporte sur lui, dans ses Mémoires, l'anecdote suivante : pressé par un grand seigneur anglais de souper avec lui après l'opéra, Fischer s'excusa, disant qu'il avait besoin de repos après la fatigue de la représentation; mais le lord ayant insisté, Fischer finit par accepter. A son entrée dans le salon de ce seigneur, il fut accueilli par de grandes démonstrations de joie, et le maître de la maison lui dit : *J'espère, mon cher M. Fischer, que vous avez apporté votre hautbois dans votre poche?* — *Non, milord, mon hautbois ne soupe jamais, et ce soir je l'imiterai.* Après avoir prononcé ces paroles, l'artiste sortit sans qu'on pût le retenir, et jamais depuis lors il n'accepta d'invitation. On a gravé de sa composition : 1° *Concerto pour le hautbois, la flûte ou le violon*. Berlin, Hummel. 2° *Six duos pour deux flûtes*, op. 2. Ibid. 3° *Dix solos pour hautbois ou flûte et basse*, ibid. 4° *Three concertis a oboe principale*, n° 8, 9 et 10. Londres, Preston. 5° *Three quartetts and two trios for german flutes, violin, viola, and violoncello, from eminent masters, revised by J. C. Fischer*. Ce musicien distingué a laissé en manuscrit quelques concertos pour le hautbois.

**FISCHER** (LOUIS), chanteur allemand de l'Opéra de Berlin, naquit à Mayence en 1745. Doué d'une belle voix de basse, il développa les avantages de cet organe par l'étude des principes de la musique. L'électeur de Mayence, l'ayant admis dans sa chapelle, lui permit d'aller achever son éducation vocale à Mannheim, sous la direction de Raff, le plus grand chanteur que l'Allemagne a produit (voy. RAFF). L'électeur Palatin sut apprécier le mérite de Fischer, et l'engagea à son service. L'artiste demeura onze ans à Mannheim, puis il suivit la cour à Munich. Ce fut en cette dernière ville qu'il reçut un engagement pour le Théâtre national et impérial de Vienne : il accepta les propositions qui lui étaient faites, et chanta quatre ans à ce théâtre. N'ayant pu s'entendre avec les entrepreneurs, au renouvellement de ses engagements, il quitta Vienne et se rendit à Paris où il chanta avec beaucoup de succès au concert spirituel, en 1783; puis il alla à Naples, chanta à Caserte, devant le roi, le rôle

de *Bartolo*, dans le *Barbier de Séville*, fut appelé à Rome, pour y chanter au théâtre *Argentina* dans un opéra de Marescalchi, et enfin Joba à Venise au théâtre San-Benedetto, dans l'*Admiral* de Lucchesi. De retour dans sa patrie, en 1784, il accepta un engagement à la cour du prince de la Tour et Taxis, y resta cinq ans, et fit, en 1788, un voyage à Berlin. Le roi, l'ayant entendu avec plaisir, le rappela en 1789, pour jouer le rôle principal dans le *Brenno* de Reichardt. Le succès qu'il y obtint fut si remarquable, que le roi lui fit proposer un engagement pour le reste de sa vie, avec des appointements de deux mille thalers (7,500 francs), somme considérable pour ce temps. Fischer accepta, et dans le reste de sa carrière, il ne s'éloigna plus de Berlin que pour faire des voyages de peu de durée. C'est ainsi qu'en 1794 il se rendit à Londres, sur l'invitation de Salomon, pour y chanter aux concerts de Hanover-Square, et que, dans l'automne de 1798, il fit un second voyage à Vienne. A son retour il se fit entendre avec succès à Dresde et à Leipzig. L'étendue de sa voix, pleine et sonore, était depuis si grave jusqu'à si aigu. Un des rôles qui lui faisaient le plus d'honneur était celui d'*Oros*, dans la *Semiramide* de Himmel. Cet artiste célèbre est mort à Berlin, en 1825. Reynold a gravé un portrait de Fischer qui est d'une grande ressemblance.

**FISCHER** (JEAN-CHARLES-CHRÉTIEN), né en 1752, fut comédien dans sa jeunesse, et devint directeur du théâtre de Schwerin, en 1791. Quelques années après il se retira à Custrow, où il fut nommé organiste de l'église paroissiale. Il est mort dans cette ville, à l'âge de 55 ans, le 30 septembre 1807. Fischer était à la fois littérateur et compositeur. Il a écrit plusieurs concertos pour le piano. Le septième, en *fa*, a été gravé à Amsterdam, chez Hummel, et à Paris, chez Sieber.

**FISCHER** (MATHEU), né le 26 novembre 1763 à Ried, dans le canton de Zusmarshausen (cercle du Haut-Danube), entra comme enfant de chœur, à l'âge de dix ans, au séminaire des chanoines réguliers de Ste-Croix à Augsbourg, y apprit la musique et y fit ses études littéraires. Ses progrès furent rapides; il était encore élève en rhétorique, et déjà il avait composé pour l'église beaucoup de morceaux à plusieurs voix, où l'on remarquait du talent. Il était aussi pianiste et organiste distingué. Le 9 septembre 1783, il prononça ses vœux au monastère de Ste-Croix, et le 20 mars 1789, il fut ordonné prêtre. Devenu organiste de son couvent, il acquit non-seulement un rare talent

d'exécution par un exercice de vingt années, mais il fut aussi un compositeur de premier ordre pour l'orgue. A la suppression des couvents en Bavière, il resta comme directeur de chant à l'église de Ste-Croix; mais en 1810, époque de la nouvelle organisation des paroisses à Augsbourg, il fut placé en la même qualité à l'église de St-Georges. Ses compositions pour l'église se trouvent en manuscrit dans plusieurs villes de la Bavière, et ont reçu partout un accueil flatteur.

**FISCHER** (MICHEL-GOTTHARD), maître de concerts, organiste de l'église des Prédicateurs, et professeur d'harmonie et d'orgue à l'école normale des instituteurs évangéliques à Erfurt, naquit à Alach, près de cette ville, vers 1764, suivant Gerber, et le 3 juin 1773, d'après le Lexique de musique publié par Schilling. Il y a vraisemblablement erreur, quant à l'année, dans cette dernière date, car Fischer ayant été nommé maître de concerts du prince électeur de Mayence, baron de Dalberg, en 1790, n'aurait eu, à cette époque, que dix-sept ans. Quoi qu'il en soit, il fit ses premières études de musique au chœur du séminaire d'Erfurt, et devint ensuite élève de Kittel pour l'orgue et la contrepoint. Ses études étant achevées, il alla passer quelque temps à Jéna; mais il y resta peu, et bientôt il entra au service de l'électeur de Mayence; peu de temps après, il fut engagé à Erfurt, en remplacement de Hüssler, et dans le même temps il eut la place d'organiste des Carmes déchaussés, de cette ville. Plus tard, il eut l'orgue de l'église des Prédicateurs, et il fut nommé professeur à l'école normale, en 1816. Fischer était homme de talent comme organiste, et sa méthode d'enseignement le rendait recommandable comme professeur; malheureusement les quinze dernières années de sa vie furent si pénibles, à cause des vives douleurs que la goutte lui causait, qu'il fut souvent obligé de manquer à l'exercice de ses fonctions. Il mourut le 12 janvier 1829. Ses élèves chantèrent sur sa tombe deux motets qu'il avait composés pour ses funérailles. On a publié de cet artiste distingué les ouvrages dont les titres suivent : *Deux grands quatuors pour deux violons, alto et basse*, op. 1. Offenbach, 1799. *2<sup>e</sup> Symphonie en ut pour quatorze instruments*, Hambourg. *3<sup>e</sup> Grande sonate pour le clavecin*, op. 3. Erfurt. *4<sup>e</sup> XII Orgelstücke*, *5<sup>e</sup> Hrn. Kittel gewidmet* (Douze pièces d'orgues dédiées à Kittel) op. 4. 1<sup>re</sup> partie. Erfurt, 1802. Cet ouvrage est excellent et prouve que Fischer fut un organiste de la bonne école. *5<sup>e</sup> Quatre symphonies en ut, si, mi et ré, pour onze et*

*quatorze instruments*, op. 5, 9, 13 et 10. 6<sup>e</sup> Concerto pour clarinette ou hautbois et basson, op. 11, Leipsick, Breitkopf et Härtel. 7<sup>e</sup> Quintette pour deux violons, deux altos et basse, op. 7. *ibid.* 8<sup>e</sup> Concerto pour basson et orchestre, op. 8. *ibid.* 9<sup>e</sup> Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 6. *ibid.* 10<sup>e</sup> Des caprices, rondos et exercices pour piano seul, *ibid.* 11<sup>e</sup> Quatre motets allemands et quatre airs pour un chœur de quatre voix, en partition. *ibid.* 12<sup>e</sup> Un livre de chorals arrangés à quatre parties pour l'orgue, avec des préludes. Gotha, Perthus. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée en deux parties par M. A. G. Ritten, à Erfurt, chez Koerner, en 1840. 13<sup>e</sup> Quelques cahiers de chansons allemandes avec accompagnement de piano. Une nouvelle édition complète des pièces d'orgue de Fischer, au nombre de cent vingt, a été publiée à Leipsick, en 1840.

FISCHER (VOLBERT), virtuose sur la harpe et sur le clavecin, est né à Tabor en Bohême, où son père lui enseigna les éléments de la musique. Plus tard il entra au séminaire des Jésuites à Neuhaus, et y fit ses humanités, qu'il acheva ensuite à Prague. Il ne quitta cette ville que pour se rendre en Pologne, où il passa sept années, étudiant avec ardeur la harpe, le clavecin et la composition. Après avoir fait un voyage en Italie, il se rendit à Paris et s'y fit entendre avec succès en 1787. On ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps. Il y a lieu de croire qu'il est auteur de six symphonies pour deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors, qui sont indiquées dans le catalogue de M. J. Traeg, marchand de musique à Vienne, en 1799.

FISCHER (GEORGES-GUILLAUME), amateur, était, en 1789, gouverneur du baron de Firks, et vivait à Vollstedt, près d'Eisleben. On a de lui : *Versuche in der Tonkunst und Dichtkunst* (Essais sur la musique et la poésie), Leipsick, 1784, in-4<sup>e</sup>. 2<sup>e</sup> *Musicalische Festerstunden für Liebhaber, leichter Klavierstücke* (Heures de récréation musicale pour les amateurs, pièces faciles pour le piano), Hambourg, 1796, in-fol. 3<sup>e</sup> *XII Leichte Tänze für Klavier* (Douze airs de danse faciles pour le clavecin), Leipsick, 1787, in-4<sup>e</sup>. 4<sup>e</sup> *Leichte Klavier und Singstücke*; 2<sup>e</sup> *Sammlung* (Pièces faciles pour le clavecin et le chant), Leipsick, 1788, in-4<sup>e</sup>. 5<sup>e</sup> *VI Walker für Klavier* (Six valses pour le clavecin). Hambourg, 1799.

FISCHER (Cn.), directeur de musique et compositeur au théâtre de Hanovre, en 1795, a écrit pour ce même théâtre : 1<sup>o</sup> Un prologue

musical pour l'anniversaire de naissance de la reine. 2<sup>o</sup> *Das Fest der Grazien* (La fête des Grâces). En 1790 il y avait aussi un musicien nommé Fischer, attaché comme pianiste au théâtre de Moscou. On ignore si c'est le même que celui de Hanovre. Gerber a supposé qu'il était fils de Ferdinand.

FISCHER (EUGÈNE-GODERNOIS), membre honoraire de l'Académie des sciences de Berlin, professeur de mathématiques et de physique, à l'Institut des mines de Prusse, et à l'École du commerce, et suivant Lichtenhal, lieutenant d'artillerie. Ce savant estimable est avantageusement connu comme auteur de bons ouvrages sur les sciences naturelles et mathématiques, particulièrement par son traité de *Physique mécanique*, traduit de l'allemand en français avec des notes de M. Biot, publié à Paris, en 1806, et réimprimé plusieurs fois. Les auteurs du Lexique de musique, publié par Schilling, disent que M. Fischer a été en dernier lieu professeur de chant au Gymnase latin de Berlin, appelé *Zum grauen Kloster*. Il est mort dans cette situation, le 14 janvier 1829. On a de ce savant plusieurs écrits relatifs à la musique; le premier a paru dans la dix-neuvième année de la *Gazette musicale* de Leipsick, sous ce titre : *Ueber die Einrichtung des vierstimmigen Choralgesangs in dem evangelischen Gottesdienste* (Sur l'introduction du chant choral à quatre voix dans l'office divin du culte protestant). En 1824, il a écrit des *Essais sur les vibrations des cordes tendues, particulièrement pour déterminer un bon tempérament dans l'accord des instruments* (insérés dans les Mémoires de l'Académie royale des sciences de Berlin). Ce mémoire a été réimprimé séparément sous ce titre : *Versuche über die Schwingungen gespannter Saiten, besonders zur Bestimmung eines sichern Maassstabes für die Stimmung*. Berlin, 1825, in-4<sup>e</sup>. Chladni a rendu compte de ce travail dans la *Gazette musicale* de Leipsick (an. 1825, col. 501 et suiv. et 705 et suiv.), et lui a donné des éloges, en faisant voir que M. Fischer a rectifié ou complété l'analyse des faits exposés par ses devanciers. On trouve dans cette dissertation une histoire abrégée des travaux de quelques géomètres célèbres sur le problème de la corde vibrante, et l'auteur y reproduit la formule de Taylor dont il développe les résultats. Il y propose un nouveau monocorde vertical avec une échelle graduée, et un chevalet mobile d'une construction fort ingénieuse. Postérieurement Scheibler (voyez ce nom), a publié des expériences et une théorie de tempérament

égal qui rendent à peu près inutile tout ce qu'on avait fait auparavant sur le même sujet. Un écrit posthume de Fischer, intitulé : *Ueber das akustische Verhältniss der Accorde* (Sur la relation acoustique des accords), a été publié dans l'Annuaire du Gymnase de *Grauen Kloster* (*Jahresbericht des Berlinischen Gymnasiums zum grauen Kloster*). Berlin, 1835, in-4° de 66 pages. La dissertation de Fischer remplit les 44 premières pages de cet écrit, suivies de quelques tableaux.

**FISCHER** (JOSEPH), fils du célèbre chanteur Louis Fischer, est né à Vienne, en 1780. Son éducation fut particulièrement dirigée vers une connaissance approfondie de la musique. Son père ayant remarqué la belle voix de soprano qu'il avait reçue de la nature, conçut le projet de le préparer à lui succéder un jour sur la scène; il lui donna des leçons de chant et le confia aux soins des meilleurs maîtres pour les langues, la poésie et la composition. Joseph était âgé que de seize ans, quand sa voix se changea en une basse forte et bien timbrée; toutefois, son père ne lui permit pas de paraître sur la scène avant qu'il eût atteint sa vingt et unième année. En 1801, il fut engagé comme première basse au théâtre de Mannheim; son début y fut heureux, et l'on conçut dès lors l'espérance qu'il marcherait sur les traces de son père. En 1804, il reçut un engagement pour la cour du duc de Wurtemberg, comme chanteur et comme régisseur de l'Opéra; mais il n'y resta que deux ans, et il quitta cette position pour entreprendre un long voyage. Après avoir visité la France, il parcourut l'Allemagne et chanta à Stuttgart, à Berlin et à Munich; puis il partit pour l'Italie, où il a passé la plus grande partie de sa vie. Dans les derniers temps, il a été entrepreneur de l'Opéra à Palerme. Plus tard, il se retira à Mannheim, et y vécut dans l'aisance avec sa femme, comtesse d'Ottweiler, fille naturelle du prince palatin de Deux-Ponts, qui lui a donné des richesses considérables.

Des critiques allemands assurent que Joseph Fischer a surpassé son père comme chanteur; d'autres prétendent qu'il lui fut inférieur, quoiqu'il jouât avec beaucoup de succès dans quelques ouvrages importants, tels que *Don Juan* et *les Noces de Figaro*. Quoiqu'il en soit, il paraît que cet artiste ne jouit pas de beaucoup d'estime en Allemagne, ayant mis plusieurs fois peu de loyauté à faire rompre ses engagements, lorsqu'il espérait en obtenir d'autres plus avantageux dans d'autres villes; c'est ainsi qu'à Berlin on fut obligé de lui don-

ner sa démission, parce que ses fréquentes insultes envers le public avaient irrité les habitants de cette ville; c'est encore ainsi que, par une conduite semblable, il mit le roi de Bavière, qui avait des bontés pour lui, dans la nécessité de le congédier. Ce chanteur s'est fait connaître comme compositeur par dix ou douze recueils de chansons allemandes et italiennes, la plupart pour voix de baryton avec accompagnement de piano. Il avait annoncé l'intention de publier une méthode de chant, mais il n'a pas réalisé sa promesse. La fille adoptive de Fischer, Anna, fille légitime de Miedki, autrefois acteur et régisseur du théâtre de Stuttgart, est connue comme cantatrice dramatique, sous le nom de *Maraffa-Fischer*. En 1827, elle a paru à l'Opéra de Paris dans *Moïse*, de Rossini, mais sans succès. Elle partit ensuite pour l'Italie, où elle fut mieux accueillie; elle chanta à Modène, à Rome et à Palerme, puis à Cadix. En 1837, elle était de retour en Allemagne et attachée au théâtre de Stuttgart.

**FISCHER-ACHTEN** (M<sup>me</sup> CAROLINE), première chanteuse des théâtres d'Allemagne, est née à Vienne, vers 1806. Les premiers principes de musique et de chant lui furent enseignés dans l'école de Stockerau, près de Vienne, où son père était en garnison. Dans la suite (1825 à 1827), elle continua ses études dans la capitale de l'Autriche, et développa la puissance de son organe vocal en chantant les solos dans la musique des églises. Sa voix, fort belle, aurait eu besoin d'être exercée dans une véritable école de chant et de bonne vocalisation; malheureusement, cette partie importante de l'art est peu connue en Allemagne, et l'éducation vocale de M<sup>me</sup> Fischer ne fut pas dirigée comme il aurait fallu qu'elle le fût. Comme la plupart des bons chanteurs allemands, elle produisait de l'effet par le caractère dramatique de son talent, et par l'accent pénétrant de sa voix; mais le mécanisme de la vocalisation et l'agilité lui manquaient absolument. Rœckel, Demner, Goldank et Ciccimara ont entrepris à plusieurs reprises de lui donner ces qualités, mais sans succès. M<sup>me</sup> Fischer débuta à Vienne, sous le nom de M<sup>lle</sup> Achten, le 19 décembre 1827, dans l'opéra intitulé : *das blinden Harfener* (le Harpiste aveugle), et fut favorablement accueillie par le public. L'auteur de l'article qui concerne cette cantatrice, dans le Lexique de musique de M. Schilling, dit qu'elle a épousé l'acteur Frédéric Fischer dans l'automne de 1851; mais c'est une erreur, car M<sup>me</sup> Fis-

cher portait déjà son nom quand elle chanta à Paris en 1829, sous la direction de Rœckel. Elle obtint d'abord du succès dans cette ville; mais après l'arrivée de M<sup>me</sup> Schröder-Devrient, elle perdit beaucoup à être mise en comparaison avec cette grande actrice, dont la voix était moins belle que celle de M<sup>me</sup> Fischer, mais qui avait sur elle l'avantage d'un talent éminemment dramatique. De retour en Allemagne, M<sup>me</sup> Fischer a chanté une année au théâtre de Stuttgart, puis à Carlsruhe, et enfin, elle a signé un engagement de plusieurs années pour remplir le premier emploi à Francfort. Postérieurement elle a été attachée aux théâtres de Carlsruhe, de Brunswick, de Hambourg et de Leipsick. En 1847, elle était retournée à Brunswick. Elle s'est retirée de la scène en 1850. Ses meilleurs rôles étaient ceux d'Alice, dans *Robert le Diable*, de Zertine, dans *Don Juan*, de Myrrha, dans *le Sacrifice interrompu*, et de Pamina, dans *la Flûte enchantée*.

**FISCHER (JEAN-GOTTLÖB)**, fut d'abord professeur de musique à l'école évangélique de Grabis, en Silésie; puis il occupa la même position à Grossglogau, où il vivait en 1840. Il est auteur d'une instruction sur l'enseignement de la musique et du chant, d'après la méthode de Pestalozzi, publiée sous ce titre : *Praktisches Leitfadens für Lehrer beim Gesangsunterricht in Schulen*, Glogau, Fleming, 1836, in-8°, de XXII et 179 pages. En 1840, Fischer a publié une collection de chants pour quatre voix d'hommes.

**FISCHER (ANTOINE)**, né à Augsburg, vers 1783, a eu pour maître de musique son frère aîné, directeur du chœur à l'église catholique. Lorsque son éducation musicale fut achevée, il se rendit à Vienne, dans l'espoir de s'y faire connaître et d'y obtenir une position honorable; mais les premiers temps de son séjour en cette ville furent pénibles, et sa seule ressource fut de s'engager comme choriste au théâtre de Josephstadt. En 1800, il quitta ce théâtre pour passer à celui de Schikaneder, où on le chargea de quelques rôles secondaires. Vers le même temps, il commença à faire quelques essais assez heureux de composition. Mozart, Chérubini, Méhul, Elsner, étaient alors les maîtres en vogue aux théâtres de Vienne; Fischer les prit pour modèles; mais par malheur, il imita souvent leur style avec tant d'exactitude, qu'il fut accusé de plagiat; c'est au défaut d'originalité de sa musique qu'il faut attribuer le profond oubli où ses ouvrages sont tombés, quoiqu'ils aient obtenu du succès dans leur

nouveauté. L'étude sérieuse qu'il avait faite des partitions des grands maîtres le rendait propre à bien diriger un orchestre; c'est à cet avantage qu'il fut redevable de la place de second directeur de musique qu'on lui confia au théâtre. Devenu plus libre dans la direction qu'il pouvait donner à son existence d'artiste, il aurait vraisemblablement perfectionné son talent de compositeur, si la mort n'était venue l'enlever en 1808, à la fleur de l'âge. Les opéras de Fischer qui ont été représentés à Vienne sont : 1° *Lanara, Königin des Palmenhains* (la Reine des palmiers). 2° *Die Arme Familie* (la Pauvre Famille). 3° *Die Entlarnten* (les Démasqués). 4° *Die Scheidwand* (le Mur mitoyen). 5° *Die Verwandlungen* (les Métamorphoses). 6° *Raoul der Blaubarb* (Raoul Barbe-Bleue). 7° *Die beiden Geisgen* (les Deux Avides, d'après la partition de Grétry modernisée). 8° *Das Hausgesinde* (le Domestique). 9° *Switard's Zaubberthal* (la Vallée enchantée de Switard). 10° *Das Singspiel auf dem Dache* (la Comédie sur le toit). 11° *Die Festung an der Elbe* (la Forteresse sur l'Elbe). 12° *Das Milchmädchen von Bercy* (la Laitière de Bercy). 13° *Thésée et Ariane*, pantomime. 14° *Der Wohlthätige Genius* (le Génie bienfaisant). 15° Une opérette pour les enfants. 16° Deux cantates de circonstance.

**FISCHER (J.-M.)**, né en Bavière, vers 1808, fut d'abord professeur de musique à Hof, où il se trouvait en 1836, puis fut appelé à Deux-Ponts, pour y remplir des fonctions analogues. On a de lui un écrit qui a pour titre : *Die Grundbegriffe der Tonkunst in ihren natürlichen Zusammenhänge nebst einer geschichtlichen Entwicklung derselben* (les Principes naturels de la musique dans leur liaison normale, suivis de leurs développements historiques). Hof, G.-A. Grau, 1836, in-8°, de 90 pages. Ce petit ouvrage, destiné aux écoles et aux séminaires, est un bon abrégé des éléments de la musique.

**FISCHER (LOUIS)**, cantor et organiste à Jéna, né dans la Thuringe, vers 1810, s'est fait connaître par une méthode pour enseigner les éléments de la musique aux enfants à l'aide d'un jeu de dés, en deux tableaux in-folio, publiée sous ce titre : *Musikalische Würfelspiel, oder die Kunst durch Würfel Kindern leicht und auf angenehme Weise die Noten, etc.*, Erfurt, Kœrner, 1838.

**FISCHER (ADOLPHE)**, violoniste à Kœnigsberg, en 1829, fut nommé maître de chapelle dans la même ville, en 1835. Il y a fait représenter, en 1852, un petit opéra qui avait pour

titre : *die Alpenhütte* (la Chaumière des Alpes). On a publié quelques compositions de cet artiste, pour le violon.

**FISCHER** (CHARLES-LOUIS) n'est connu que par les diverses positions qu'il a occupées. En 1840, il était directeur d'une société de chant à Aix-la-Chapelle; en 1843, il remplissait les mêmes fonctions à Metz. Deux ans plus tard, il était directeur du théâtre à Cologne, et enfin, en 1847, il dirigeait celui de Mayence. On connaît de lui des chansons à voix seule avec piano, publiées à Mayence, chez Schott; des chansons de soldats, Cologne, Schloss, et le chant pour un chœur d'hommes à quatre parties avec orchestre, intitulé *Meeresstille und glückliche Fahrt* (la Mer calme et le voyage heureux), qui fut exécuté dans des fêtes musicales à Würzburg, en 1845, à Cologne, en 1846, et à Dresde, en 1847.

**FISCHER**. Plusieurs musiciens de ce nom se sont aussi fait connaître par quelques compositions plus ou moins légères, plus ou moins importantes; mais les circonstances de leur vie sont à peu près inconnues, et l'on n'a guère, en ce qui les concerne, que les titres de leurs ouvrages. Voici ceux que j'ai pu distinguer par les initiales de leurs prénoms :

**FISCHER** (A.-J.). Gerber a cru que ce musicien était fils du chanteur Louis Fischer, mais il a été induit en erreur à cet égard. On a de lui : 1° Douze variations pour le clavecin sur l'air allemand : *Liebe wohnt auf allen Wägen*, op. 1, Offenbach, André, 1799. 2° *La Vie du pèlerin*, avec accompagnement de piano, Leipsick, chez Kühnel. 3° *Rondeau varié pour le piano*, Amsterdam, Hummel. 4° Six variations faciles pour le piano, Hambourg.

**FISCHER** (F.-X.), guitariste à Prague, a publié quatre recueils de chansons allemandes avec accompagnements de guitare, un trio pour flûte, alto et guitare, œuvre 6<sup>e</sup>, et cinq valse pour guitare seule. Tous ces ouvrages ont paru à Prague, chez Berra.

**FISCHER** (Christian), compositeur, s'est fait connaître par quelques petits ouvrages pour le piano, particulièrement des polkas et des valse, qui ont paru à Dusseldorf et à Mayence, sous le nom de *Fischer* (C.).

**FISCHER** (J.-A.-H.), professeur de piano à Hambourg, a publié dans cette ville, depuis 1842 jusqu'en 1846, environ dix œuvres de petites pièces de différents genres pour le piano.

**FISCHER** (J.-N.), vicaire de la paroisse, et directeur de la société de chant à Hildbourghausen, a publié dans cette ville, en 1859, des

*Lieder* pour voix de basse, avec accompagnement de piano.

**FISCHER** (Jean-Guillaume), né en Silésie, fit ses études musicales à Breslau et s'y fit connaître, vers 1820, par quelques ouvrages; puis il fut organiste à Fribourg, où il se trouvait encore en 1834; quelques années après, il retourna à Breslau et y publia plusieurs bonnes compositions pour l'orgue. On a aussi de lui un écrit intitulé : *Beschreibung der grossen Orgel zu Breslau* (Description du grand orgue de Breslau), Breslau, 1821, in-8°.

**FISCHHOF** (JOSEPH), professeur de piano au Conservatoire de musique de Vienne, né en 1804, à Buitschowitz, en Moravie, est mort à Bade, près de Vienne, le 28 juin 1857, à l'âge de 53 ans. Sa constitution faible et malade ne l'empêcha pas de se livrer à l'étude presque dès le berceau, car, à l'âge de trois ans, il savait lire, et à sept, il apprenait la musique. Son père, négociant estimable et instruit, le mit au collège de Brunn, en 1813, pour l'étude des langues anciennes, qu'il acheva en 1819. Dans le cours de ces six années, il reçut des leçons de piano du professeur Jabelka, et plus tard, du maître de chapelle Rieger. Déjà il faisait preuve d'habileté comme exécutant et comme improvisateur au piano, quand son père l'envoya à Vienne pour y étudier la philosophie et la médecine. Là il prit des leçons de piano d'Antoine Halm, et devint élève du chevalier de Seyfried pour la composition. Des revers de fortune éprouvés par son père, et la mort de celui-ci, en 1827, le décidèrent à renoncer à la profession de médecin, et à faire usage de ses talents en musique pour assurer son existence. Dès ce moment, il donna des leçons de piano, et, en peu de temps, il se fit une réputation honorable comme professeur et comme compositeur. Instruit dans l'histoire et la théorie de la musique, il a publié quelques bons articles de critique sur cet art. Il possédait une bibliothèque choisie et nombreuse de littérature musicale et d'œuvres des grands maîtres, dont l'acquisition a été faite, après sa mort, pour la bibliothèque royale de Berlin. En 1833, il a été nommé professeur de piano du Conservatoire de Vienne, et y a introduit la méthode de Kaikbrenner par le *guide-mains*. Plus tard, il y a rempli temporairement les fonctions de directeur. On a de Fischhof les compositions dont les titres suivent : 1° Air de Rossini varié pour flûte, avec quatuor ou piano, Vienne, Leidesdorf. 2° Variations brillantes pour piano, guitare et flûte sur un thème original, Vienne, Pennauer. 3° Trois polonaises



avec trio pour le piano, op. 4, Vienne, Artaria. 4° Quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 5. 5° Six valse pour le piano, op. 8, Breslau, Förster. 6° Grande marche à quatre mains, op. 9, Vienne, Diabelli. 7° Rondeaux brillants pour le piano, op. 10, 12 et 19, Vienne, Weigl et Leidesdorf. 8° *Les Adieux*, fantaisie caractéristique pour piano, op. 18, Vienne, Diabelli. 9° Variations avec orchestre, op. 15, *ibid.* 10° *Terpsichore*, collection de dix-huit valse brillantes pour le piano, Paris, Schlesinger. 11° *Cinq la danse*, suite de valse brillantes, op. 17, Vienne, Leidesdorf. 12° Galops pour piano, op. 20, *ibid.* 13° Douze allemandes brillantes avec coda, Vienne, Mechetti. 14° Douze valse élégantes, Vienne, Diabelli. 17° Grande marche du régiment de Giulai, op. 11, *ibid.* 18° Deux grandes marches pour le piano, op. 16, Vienne, Weigl. 19° Chants à quatre voix d'hommes avec accompagnement de piano, op. 14, *idem.* 20° Marche de Paganini pour le piano, sur des motifs de ses concertos, Vienne, Leidesdorf. 21° Six valse autrichiennes pour le piano, op. 21, *ibid.* 22° Trois grandes marches pour le piano, op. 23, *ibid.* 23° Trois chants pour baryton avec piano, op. 37. 24° Trois chants pour voix de basse, *idem*, op. 39. Fischhof a laissé en manuscrit beaucoup de chansons allemandes qui passent pour des compositions fort distinguées en ce genre. En 1851, le gouvernement autrichien l'a chargé d'une mission à Londres, pour la section des instruments de musique, à l'exposition universelle. Il s'y occupa spécialement des pianos. De retour à Vienne, il mit en ordre les notes qu'il avait recueillies et en composa un ouvrage qui renferme beaucoup de choses utiles et intéressantes, lequel a été publié sous ce titre : *Versuch einer Geschichte des Clavierbaues, mit besonderem Hinblicke auf die Londonner grosse Industrie-Ausstellung im Jahre 1851* (Essai d'une histoire de la construction du piano, avec des considérations particulières sur l'exposition universelle de Londres dans l'année 1851), Vienne, J.-B. Wallishäuser, 1853, in-8° de 143 pages. Ce qui concerne l'histoire de la fabrication des pianos dans ce livre est précédé de quelques recherches sur l'épinette, le clavier et le clavecin. Fischhof était membre de l'Académie de Sainte-Cécile de Rome, correspondant de la Société néerlandaise pour les progrès de la musique, et des Sociétés musicales de Presbourg, Cracovie, Pesth, Lemberg, Gratz, Carlsbad, ainsi que du *Museum archéologique* de Linz.

FISCHETTI (DOMINIQUE), né à Naples,

en 1739 (1), apprit la musique et la composition au Conservatoire de San-Onofrio. En 1766, il se rendit à Dresde, où il fut placé comme compositeur de musique d'église. Le 2 juillet de la même année, on exécuta la première messe de sa composition. Sa réputation s'étant étendue, il fut appelé par l'archevêque de Salzbourg pour prendre la direction de sa chapelle. Il vivait encore en 1810. Les opéras de sa composition qui sont les plus connus sont : 1° *Solimano*, 1753. 2° *Lo Spedale*, 1755. 3° *Ritorno di Londra*, 1756. 4° *Il Signor dottore*, 1758. 5° *Il Siface*, 1761. 6° *Il Mercato di Malmanille*, 1766. 7° *La Molinara*, 1768. 8° *Ariana e Teseo*; 9° *la Nitteti*.

FISHER (JEAN-ABRAHAM), docteur en musique, naquit à Londres, en 1744. Il est auteur des ouvrages suivants : 1° *Monster of the wood* (le Monstre des forêts), opéra, publié chez Clementi avec accompagnement de piano. 2° *Sylph* (le Sylphe), opéra, *ibid.* 3° *Chansons anglaises*, Londres, Broderip. 4° *Neuf concertos pour piano*, publiés par Clementi et Broderip. 5° *Quatre concertos pour le hautbois*, Londres, Clementi. 6° *Diversissements pour deux flûtes*, *ibid.* 7° *Solos pour le violon*, *ibid.* 8° *Trios pour deux violons et basse*, Londres, Preston. On ignore l'époque de la mort de ce musicien.

FISIN (JACQUES), né à Colchester, en 1755, commença l'étude de la musique sous Frédéric-Charles Reinhold. En 1777, il quitta Colchester et partit pour Londres, avec des lettres de recommandation pour Burney, dont l'amitié et les conseils lui furent très-utiles. En 1801, sa mauvaise santé l'obligea à fixer son séjour à Chester; il s'y livra à l'enseignement. Depuis lors, il est retourné à Colchester, où il vivait encore en 1840. Il a publié plusieurs recueils de chansons anglaises, de ballades, de duos, de *Glees*, trois sonates pour le piano, trois sonatines pour le même instrument et un ouvrage qui a pour titre : *Sacred Songs on the most prominent incidents of Our Saviour's Life and Death* (Chants sacrés sur les événements les plus importants de la vie et de la mort de notre Sauveur), Londres (sans date).

FISMANN (FRANÇOIS), violoniste distingué, compositeur et maître de chapelle de l'ordre des Frères de la charité, naquit à Altsiedlitz en Bohême, en 1722. Après avoir fait ses études littéraires et musicales à Prague, il fit profession dans le couvent de son ordre, en 1742. Le supérieur de ce couvent, ayant remarqué les

(1) En 1755, suivant le marquis de Villarosa (*Mém. dei Compositori di musica del regno di Napoli*, p. 80).

talents naturels de Fismann pour la musique, le confia aux soins des maîtres de chapelle Seuche et Tuma, pour qu'ils lui enseignassent la composition. Fismann alla ensuite à Vienne, s'y fit entendre avec succès à la cour de l'empereur, et se lia avec beaucoup d'artistes dont les avis contribuèrent à perfectionner son talent. Chargé de la direction de la musique de l'église de son ordre, il écrivit beaucoup de morceaux de musique religieuse et les fit exécuter avec succès. Ayant été nommé supérieur du couvent de Vienne, il fut ensuite chargé des fonctions de provincial de la province allemande dans l'assemblée générale de l'ordre qui se tint à Rome. Le voyage d'Italie fut utile à ses connaissances en musique; il se fit applaudir à la cour du grand-duc de Toscane, Léopold, à Rome, chez le pape, et à Naples, chez le roi. Beaucoup d'ancienne et belle musique d'église de l'école italienne fut rassemblée par lui et rapportée à Vienne. C'est à son retour dans cette ville qu'il se lia avec Joseph et Michel Haydn d'une amitié qui ne s'est jamais démentie. Il mourut dans son couvent le 15 juillet 1774, laissant en manuscrit une très-grande quantité de musique de sa composition, que l'on conserve encore à Vienne dans la maison des Frères de la charité.

**FISSMER (WILHELM)**, professeur de piano et éditeur de musique à Minden, s'est fait connaître par quelques œuvres légères pour son instrument. On a aussi de lui une méthode de piano pour les enfants, intitulée : *Klavierschule für Kinder*. Minden, 1848, in-4° oblong, et des Exercices faciles pour le piano à quatre mains, op. 13 et 14, *ibid.*

**FLACCOMIO (JEAN-PIERRE)**, prêtre, né à Milazzo en Sicile, fut d'abord maître de chapelle de Philippe III, roi d'Espagne, et devint ensuite aumônier du duc de Savoie. Il mourut à Turin, en 1617. Il a fait imprimer un recueil de musique sacrée de sa composition, sous ce titre : *Concentus in duos distincti choros, in quibus vespere, missæ, sacraque cantiones in Nativitate B. M. V. aliarumque virginum festiuitatibus decantandæ continentur*. Montgitori, qui cite cet ouvrage dans sa Bibliothèque sicilienne (t. I, p. 305), n'en indique pas la date.

**FLACCUS**, fils de Claudius, a composé les tons des flûtes qui devaient régler la voix des acteurs, et les modes pour la déclamation de toutes les comédies de Térence. Tous les manuscrits indiquent, au commencement de chaque comédie, la nature de ce travail de Flaccus; ainsi on trouve en tête de l'*Andrienne* ces mots : *Modos fecit Flaccus Claudii filius*

*tibitis paribus dextris et sinistris*. On manque de renseignements sur les circonstances de la vie de ce Flaccus; l'ancien grammairien Donatus, qui a fait un travail sur les comédies de Térence, et les commentateurs modernes tels que Saumaise, M<sup>me</sup> Dacier, etc., ne nous apprennent rien à cet égard. Il n'est pas certain que le musicien dont il s'agit a été contemporain de Térence; quelques circonstances relatives aux flûtes qu'il a employées, mais qui ne peuvent être examinées ici, doivent faire croire qu'il n'a réglé les modes des comédies de cet auteur qu'à une époque postérieure au temps où elles ont été composées. On peut voir, dans le 6<sup>me</sup> volume de la *Revue Musicale*, le travail que j'ai fait sur la signification des mots *flûte droite* et *flûte gauche*, d'après les inscriptions des comédies de Térence.

**FLADT (ANTOINE)**, célèbre hautboïste, né à Mannheim en 1775, s'adonna fort jeune à l'étude de la musique et de son instrument, sous la direction de Ramm, artiste d'un rare mérite. Ses progrès furent rapides. Il n'était âgé que de quinze ans lorsqu'il fut placé, en 1790, à l'orchestre de Munich, après la mort de Lebrun. En 1793, il entreprit un premier voyage, joua avec succès à Ratisbonne et à Vienne, puis se dirigea vers l'Italie par Gratz, Laybach, Klagenfurt et Trieste. Il visita Venise, Vérone, Padoue, Vicence, fut partout applaudi avec enthousiasme, et retourna dans sa patrie par Roveredo et le Tyrol. Peu de temps après il fit un deuxième voyage sur le Rhin, dans la Saxe et la Prusse. De retour à Munich, il y passa quatre années, attaché à la cour et au théâtre comme hautboïste solo, excitant l'admiration générale chaque fois qu'il se faisait entendre. En 1798, il se rendit à Londres, et y joua dans les concerts et à la cour avec le plus brillant succès. Le prince de Galles (depuis lors roi d'Angleterre, sous le nom de Georges IV) voulut l'attacher à son service; mais Fladt refusa tous les avantages qu'on voulait lui faire, et retourna dans sa patrie. Plus tard, et jusqu'en 1810, il fit encore plusieurs voyages en Allemagne, en Bohême, en Hongrie et en France. Depuis cette dernière époque, il a vécu à Munich; il s'y trouvait encore en 1857, et était alors âgé de soixante-trois ans. Cet artiste distingué a publié de sa composition : 1<sup>o</sup> Concertino pour hautbois et orchestre, Mayence, Schott. 2<sup>o</sup> Deuxième concertino, en *es*, Augsburg, Gombart. 3<sup>o</sup> Huit allemandes et quatre valse pour deux flageolets, Mayence, Schott. 4<sup>o</sup> Vingt-quatre petites pièces pour deux flageolets, *ibid.* 5<sup>o</sup> Concertino

avec des variations pour hautbois, en ut, œuvre quatrième, Manieh, Sidler.

**FLAMAND-GRÉTRY** (Louis-Victor), né le 25 novembre 1764, à la Fère en Tardenois (Aisne), commença ses études à Mantes (Seine-et-Oise), puis entra chez les religieux de Sainte-Geneviève, qu'il quitta pour passer chez les frères de la doctrine chrétienne. Bientôt dégoûté de cette carrière, il l'abandonna pour le commerce, et finit par se faire marchand de meubles et tapissier. Il s'était marié en 1787; mais son caractère difficile et tracassier le conduisit à demander le divorce après sept années d'union conjugale, et quoiqu'il fût père de sept enfants. Il l'obtint en 1794, se remaria peu de temps après, divorça encore, reprit sa première femme, dont il se sépara de nouveau, puis sa seconde, qui eut le même sort, et enfin épousa la nièce du compositeur Grétry, dont il joignit le nom au sien. Fier de cette alliance, il finit par se croire lui-même artiste et poète. Après la mort de l'oncle de sa femme, il acheta l'*Ermitage*, petite propriété située près de Montmorency, et illustrée par le long séjour que J.-J. Rousseau et Grétry y avaient fait tour à tour. M. Flamand conçut le projet d'offrir le cœur de l'artiste renommé aux magistrats de la ville de Liège, sa patrie. Par une incurie qu'on a peine à comprendre, les autorités municipales de cette ville laissèrent plusieurs mois sa lettre sans réponse, et finirent par lui écrire que son offre était acceptée, et qu'on le priait d'envoyer la relique *par le prochain courrier*. Irrité de cette irrévérence, Flamand prit la résolution de faire élever à l'Ermitage un monument où ces précieux restes devaient être déposés, et fit de grandes dépenses pour la réalisation de ce projet; mais sept ans après, et lorsqu'il ne songeait plus à l'offre qu'il avait faite aux habitants de Liège, ceux-ci se réveillèrent et firent réclamer l'exécution de l'engagement qui leur semblait avoir été pris envers eux par Flamand. Celui-ci mit alors autant de chaleur dans ses refus qu'il avait mis d'empressement dans son offre. Des plaidoiries s'ensuivirent, un jugement du tribunal civil de Pontoise, plusieurs arrêts de la cour royale de Paris, un arrêté de conflit du préfet de police, une ordonnance du roi qui maintint le conflit, de nouveaux arrêts de la cour royale de Paris, des ordonnances de référé, une décision du ministre de l'intérieur en faveur de Flamand, et enfin un arrêt du conseil d'état qui lui fit perdre sa cause en dernier ressort, donnèrent lieu à des dépenses considérables qui lui enlevèrent la plus grande partie de ce qu'il possédait.

Environ quinze ans après l'offre qui en avait été faite par lui, le cœur de Grétry fut enlevé de l'Ermitage pour être transporté à Liège. Flamand a fait imprimer un long récit de toutes les tribulations que lui a causées ce singulier procès, sous ce titre : *Cause célèbre relative à la consécration du cœur de Grétry, ou Précis historique des faits énoncés dans le procès intenté à son neveu Flamand-Grétry par la ville de Liège, auquel sont jointes toutes les pièces justificatives*. Paris, 1824, in-4° de 63 pages, avec 31 pages de pièces justificatives. On trouve dans ce volume le portrait de Grétry, le *fac-simile* de son testament et d'une de ses lettres, enfin des vues lithographiées de l'Ermitage et du monument qui s'y trouve. On a aussi de Flamand un poème en huit chants intitulé : *l'Ermitage de J.-J. Rousseau et de Grétry*, avec un prologue, des notes historiques sur le compositeur, etc. Paris, 1820, un vol. in-8°. Il est mort dans cette ville au mois de juillet 1843.

**FLAMEL** (Nicolas), né à Pontoise, alla s'établir à Paris vers le milieu du quatorzième siècle, et fut écrivain-libraire juré de l'université. Par son économie, il avait amassé d'assez grandes richesses; mais on supposa qu'elles étaient plus considérables encore, et l'on prétendit qu'il les devait à la découverte de la pierre philosophale. Il est mort le 22 mars 1418. On lui attribue un livre qui a pour titre : *la Musique chimique*; il est douteux qu'il en soit l'auteur, et même que l'ouvrage existe.

**FLAMINI** (FLAMINIO), chevalier de l'ordre de Saint-Étienne et amateur, vivait à Rome au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer un ouvrage de sa composition sous le titre de : *Villanelle a 1, 2 e 3 voci, con stromenti e chitarra spagnola*. Rome, 1610.

**FLANNEL** (Édix), surnommé l'ENFANT, est cité par l'abbé Baini, dans ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina (t. I, n° 350), comme un des compositeurs les plus remarquables du quatorzième siècle. Je n'ai trouvé, chez aucun ancien écrivain, le nom de ce musicien.

**FLASCHNER DE RUHBERG** (GOTTFRIED-BENJAMIN), né à Ober-Ullersdorf près de Zittau, le 21 décembre 1761, fut candidat au ministère ecclésiastique à Zittau, et amateur de musique distingué. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Vingt chansons allemandes pour le clavecin*, Zittau et Leipsick, 1780, in-4°. 2° *Neue Sammlung von Liedern für Klav., Harmonika und Gesang, nebst 4 Marschen* (Nouveau recueil de chansons pour une voix,

clavecín et harmonica, etc.), *ibid.*, 1793. 3<sup>e</sup> Deux chansons avec accompagnement de clavecin. Offenbach, 1796.

**FLASKA** (JOSEPH-IGNACE), hautboïste distingué, naquit à Opoczna, en Bohême, le 20 juillet 1706. Après avoir achevé ses études au séminaire des jésuites à Gitschin, où il était employé comme chantre, il fit un cours de philosophie à l'université de Prague, puis entra comme hautboïste dans la musique du régiment du comte Ogilo. Son talent d'exécution et ses connaissances étendues dans toutes les parties de la musique lui firent obtenir la place de chef de musique du même régiment; il en remplit les fonctions pendant plusieurs années, et composa beaucoup de musique d'harmonie et de marches qui sont encore estimées en Bohême. Il écrivit aussi des concertos pour son instrument; on les trouve en manuscrit dans plusieurs grandes bibliothèques en Allemagne. Plus tard, Flaska quitta le service militaire pour se retirer à Prague, où il fut placé comme bassoniste dans l'église métropolitaine. Il est mort dans cette ville, le 24 décembre 1772.

**FLATH** (PIERRE), flûtiste, né à Southampton, en 1763, a composé six quatuors pour flûte, violon, alto et basse; op. 1. Paris, 1790, trois duos pour flûtes, op. 2. Heilbronn et Offenbach; et *trois duettini a due flauti*, *ibid.*

**FLECHA** ou **FLECCIA** (MATHIEU), moine espagnol, naquit en 1481 à Prades, dans la Catalogne, étudia à Barcelone, et fut élève de Jean Castello, de cette ville, pour la musique. Il fut maître de musique des infants de Castille, et mourut, à l'âge de soixante-deux ans, au monastère de Poblet, en Catalogne. Ses œuvres musicales ont été recueillies par son neveu, dont la notice est l'objet de l'article suivant, et publiées sous ce titre : *las Enseladas de Flecha, músico de capilla que fue maestro de la serenissimas Infantas de Castilla, recopiladas por Fr. Matheo Flecha su sobrino con algunas suitas y de otros autores por el mismo corregidas*. Prague, 1581.

**FLECHA** ou **FLECCIA** (MATHIEU), neveu du précédent, naquit à Prades, vers 1520, et fit ses études musicales sous la direction de son oncle. Devenu religieux de l'ordre de St-François, il fut maître de chapelle de l'empereur Charles-Quint. Après l'abdication de ce prince, il vécut quelques années dans un couvent de la Bohême. En 1589, il entra dans sa patrie et se retira dans une abbaye de Bénédictins à Solsona, petite ville de la Catalogne, où il mourut

le 20 février 1604 (1). Ses ouvrages connus jusqu'à ce jour sont : 1<sup>o</sup> *Madrigali a quattro et cinque voci, con uno a sesta et un dialogo a otto, novamente composto*; libro primo. In Venezia appresso d'Ant. Gardano, 1568, in-4<sup>o</sup>. 2<sup>o</sup> *Libro de musica de punto* (Traité de l'usage du point dans la musique). Prague, 1581, in-4<sup>o</sup>. 3<sup>o</sup> *Disinarum completarum psalmi, lectio brevis, Salve Regina, cum aliquibus mottetis*. Prague, 1581, in-4<sup>o</sup>.

**FLÉCHÉ** (J.-A.), et non **DE LA FLÉCHIE**, comme l'écrivit Gerber, amateur de musique, est né à Marseille, le 28 avril 1779. Arrivé à Paris sous le consulat, il entra chez le frère du premier consul, Jérôme Bonaparte, en qualité de secrétaire; plus tard, lorsque ce prince devint roi de Westphalie, Fléché fut nommé son chambellan, et il suivit à Cassel. En 1811, il a écrit pour le théâtre de la cour la musique d'un opéra en deux actes intitulé : *le Troubadour*, et *l'Amour paternel*, cantate. On connaît aussi de cet amateur : 1<sup>o</sup> Rondo pour piano, violon et violoncelle, Paris, Pacini. 2<sup>o</sup> Airs variés pour piano seul, op. 4, 9, 11, Lille, Boehm. 3<sup>o</sup> Air russe, varié pour piano, op. 12, en la, Paris, Pleyel. 4<sup>o</sup> Deux airs bretons variés, op. 16, *ibid.* 5<sup>o</sup> Air prussien varié pour piano seul, Paris, Pacini. 6<sup>o</sup> Divertissement militaire pour le piano, op. 10, Lille, Boehm. 7<sup>o</sup> Fantaisie sur une nouvelle valse, *ibid.* 8<sup>o</sup> Air varié pour violon, avec accompagnement de quatuor ou de piano, op. 18, Paris, Pleyel. 9<sup>o</sup> Deux fantaisies pour piano et violon concertants, op. 3 et 19, Paris, Pleyel. 10<sup>o</sup> Beaucoup de romances avec accompagnement de piano.

**FLECK** (...); on a sous ce nom une méthode de clavecin qui a paru à Londres vers 1795, sous ce titre : *The Art of fingering the Harpsichord*.

**FLEISCHER** (JEAN-CHRISTOPHE), fabricant d'instruments à clavier, né vers 1600 à Hambourg, s'est fait connaître par quelques inventions dans son art, et particulièrement par un *thorbe-clavecín*, avec trois registres, deux de cordes à boyau, et le troisième de cordes d'acier. Il fut aussi l'auteur d'un *luth-clavecín*, monté d'un double rang de cordes à boyau.

(1) M. Mariano Soriano Fuertex s'est trompé (*Hist. de la Musica española*, t. II, p. 434-435) en disant que le compositeur flamand, Philippe-Marie Rogier, succéda à Flecha, au moment de sa mort, dans la place de maître de chapelle de la cour d'Espagne; c'est au moment de la retraite de ce moine que le compositeur belge prit possession de cette place; car il dirigea la chapelle de Philippe II, qui mourut en 1598.

**FLEISCHER** (FRÉDÉRIC-GOTTLIEB), musicien au service du duc de Brunswick, et organiste à l'église de Saint-Martin et de Saint-Egide, naquit à Cœthen, le 14 janvier 1722. On le considérait, vers 1760, comme un des plus habiles clavecinistes de l'Allemagne, dans la manière de Bach. Il professa la musique à Brunswick, pendant près de soixante ans, et mourut le 4 avril 1806, dans la quatre-vingt-cinquième année de son âge. Il a été imprimé de sa composition : 1° *Odes pour voix seule avec accompagnement de clavecin*, 2 vol., Brunswick, 1756. La 5<sup>e</sup> édition a paru en 1776. 2° *Cantates amusantes*, ibid., 1760. 3° *Recueil de menusets et de polonaises pour le clavecin*, ibid. Cet ouvrage eut une seconde édition en 1768, et l'auteur l'augmenta de quatre sonates pour le clavecin. 4° *L'Oracle*, opéra de Gellert, arrangé pour le clavecin, ibid., 1771. Reichardt parle avantageusement de cet ouvrage dans le 3<sup>e</sup> vol. de ses lettres, p. 51. — Fleischer a composé aussi la musique du drame intitulé : *Comala*. Ces deux derniers ouvrages sont arrangés pour le piano et publiés sous cette forme.

**FLEISCHMANN** (SÉBASTIEN), compositeur, né à Useldange, dans le comté de Luxembourg, en 1553, s'est fait connaître par une messe à six voix qui a été imprimée à Anvers, en 1597.

**FLEISCHMANN** (JEAN-GEORGES), violoncelliste et compositeur pour son instrument, né en Russie vers le milieu du dix-huitième siècle, fut d'abord au service du duc de Courlande, et entra ensuite, en 1790, dans la musique de la chambre du roi de Prusse. Il a écrit quelques concertos pour le violoncelle, qui n'ont jamais été gravés.

**FLEISCHMANN** (JEAN-NICOLAS), organiste de l'église Saint-Nicolas de Göttingue, a fait imprimer dans cette ville les ouvrages suivants : 1° *Arien, nebst einigen Akkompagnements, einem Trio und Chor aus dem Alexander Feste von Handel für Clavier* (Airs, trio et chœur de la Fête d'Alexandre de Handel, arrangés avec accompagnement de clavecin), 1785, in-4°. 2° *XII leichte Variationen für Clavier* (Douze variations faciles pour le clavecin), 1704, in-4°.

**FLEISCHMANN** (FRÉDÉRIC), docteur en philosophie, secrétaire du duc de Saxe-Meiningen, et directeur de sa chapelle, naquit le 18 juillet 1766 à Wiedensfeld, près de Würzburg. En 1776, il entra au Gymnase de Manheim, dont il suivit les cours pendant cinq ans. Il y commença l'étude de la musique

et du piano. Les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre de bonnes compositions bien rendues, à l'église et au théâtre, développèrent en lui le goût de cet art, et, bien qu'il ne le cultivât qu'aux heures de récréation, il y fit de rapides progrès. En 1782, il se rendit à Würzburg pour y étudier la philosophie ; l'année suivante il prit le grade de docteur en cette faculté, puis il commença un cours de droit. Ses études terminées, il entra comme secrétaire particulier chez M. de Weiden, président des états du prince de La Tour et Taxis, à Ratisbonne, et comme précepteur des fils de ce magistrat. Plus tard, le comte de Lebrbach, ambassadeur d'Autriche à Munich, lui offrit un emploi dans sa maison ; il était déterminé à l'accepter, mais sa nomination de secrétaire du duc de Saxe-Meiningen le fit renoncer à ce projet, et il entra au service de ce prince pour le reste de ses jours. Il mourut des suites d'une fièvre nerveuse, et à la fleur de l'âge, le 30 novembre 1796, regretté de tous ceux qui l'avaient connu, à cause de la noblesse de son caractère et de son amabilité. On a de cet artiste : 1° Un morceau littéraire sur la musique inséré dans la 1<sup>re</sup> année de la *Gazette musicale de Leipzig* (pag. 200 à 225), sous ce titre : *Wie muss ein Tonstück beschaffen seyn um gut genannt werden zu können? Was ist erforderlich zu einem vollkommenen Komponisten?* (Quelles qualités doit avoir un morceau de musique pour qu'on puisse le dire bon? Que faut-il pour être compositeur parfait?) 2° Air avec des variations, Vienne, Kozeluch, 1787. 3° Concerto en ut majeur pour le clavecin, op. 1, Offenbach, 1797. 4° Sonate à quatre mains, pour le clavecin, op. 2, ibid., 1796. 5° Concerto pour le clavecin (en ré mineur), op. 3, ibid., 1796. 6° Concerto pour le même instrument, op. 4, ibid. 7° *Geistcrinsel* (l'Île des Esprits) opéra, paroles de Gotter, 1796. 8° Symphonie pour l'orchestre, en la majeur, op. 5, Offenbach, André, 1799 (œuvre posth.). 9° Quelques chansons allemandes, paroles de la princesse de Neuwied, Leipzig, 1798. 10° Chanson de berceau (tirée de l'*Esther* de Gotter), avec accompagnement de piano, Offenbach, 1796. 11° Symphonie concertante pour piano et violon, en manuscrit, chez André, à Offenbach.

**FLEISCHMANN** (JOSEPH-CHRISTIAN), cantor à Meissen, s'est fait connaître par des *Lieder* et des chants poétiques à voix seule avec piano, lesquels ont été publiés à Meissen et à Leipzig, de 1835 à 1840.

**FLEMING** (ALEXANDRE), ecclésiastique

écossais, était ministre à Neilston au commencement du dix-neuvième siècle. On a de lui deux écrits relatifs à l'introduction d'un orgue dans l'église de Saint-André à Glasgow. Ces écrits, publiés sous le voile de l'anonyme, ont pour titre : 1° *Letters to the lord Provost of Glasgow on the introduction of an organ into the church of St.-Andrew's Glasgow, to which are added remarks on the Rev. Jam. Bogg's treatise on the use of organs* (Lettres au Lord Prévôt de Glasgow sur l'introduction d'un orgue dans l'église de Saint-André, auxquelles sont ajoutées des remarques sur le traité de l'usage des orgues par le rév. James Bogg). Glasgow, 1808, in-8°. J'ai fait de vaines recherches dans les ouvrages des bibliographes anglais, particulièrement dans la Bibliothèque britannique de M. Watt, pour trouver des renseignements sur le livre de M. Bogg concernant l'usage des orgues; peut-être cet ouvrage n'a-t-il pas été imprimé. 2° *Answer to a statement of the proceedings of the presbytery of Glasgow relative to the use of an organ in the public worship of God* (Réponse à un jugement rendu par le presbytère de Glasgow concernant l'usage de l'orgue dans le service divin), Glasgow, 1808, in-8°. L'essai de M. Fleming, pour le rétablissement de l'orgue dans les églises d'Écosse, est le premier qui a été fait depuis la réformation; l'auteur discute savamment le sujet dans ses lettres, et dans son second écrit.

**FLEMMING (GUILLAUME)**, né en Silésie, dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, a été, depuis 1806 jusqu'en 1820, professeur de musique à Breslau, puis à Glogau. Il est auteur d'un ouvrage qui a pour titre : *System des Elementarunterricht der praktischen Musik, ohne besondere Rücksicht auf ein instrument* (Système d'enseignement élémentaire de la musique pratique, sans recourir à l'usage d'un instrument), Breslau, chez Holaufer, in-8°, 1817. On a du même musicien des chansons de table pour des voix d'hommes, Berlin, Trautwein, et trois suites de chansons allemandes avec accompagnement de piano et de guitare, Breslau, Gross.

**FLEURY (AUGUSTIN)**, maître de chant de l'église de Bourges, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a fait imprimer une messe à cinq voix, sous ce titre : *Missa quinque vocum ad imitationem modul.* Memorare o Piissima Virgo Maria, Paris, Robert Ballard, 1672, in-fol.

**FLEURY (FRANÇOIS-NICOLAS)**, né à Châteaudun, vers 1630, vint à Paris dans sa jeunesse, et s'y adonna à l'étude du théorbe,

instrument difficile, sur lequel il acquit une assez grande habileté. En 1657, il entra au service du duc d'Orléans, comme musicien de sa chambre. Il occupait encore cette place en 1678. Il a publié : 1° *Airs spirituels*, Paris, Ballard, 1660. 2° *Méthode pour apprendre facilement le théorbe*, Paris, 1678, in-4° obl. 3° *Carte des principes de musique*, Paris, 1678. 4° *Carte des accords de musique*. Sa Méthode pour le théorbe est un assez bon ouvrage.

**FLEURY (JEAN-BAPTISTE)**, chanoine de la collégiale de Sainte-Madeleine de Besançon, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a composé tout le chant du nouveau graduel et du nouvel antiphonaire de ce diocèse, en 1771. Ce chant, d'une mélodie traînante et dénuée de variété, a tous les défauts des plain-chants modernes. Il est à peine croyable qu'on se soit décidé à substituer de pareilles choses au chant grégorien qui, en dépit des altérations qu'on lui a fait subir, conserve toujours un grand caractère.

**FLEURY (CHARLES-ÉMILE)**, né à Paris (1), le 30 juillet 1810, fit ses premières études à Lyon, où ses parents s'étaient établis dans les premières années de son enfance, puis revint à Paris et fut admis comme élève au Conservatoire, le 26 avril 1820. Après y avoir reçu des leçons d'harmonie de Dourien, il suivit le cours de composition de l'auteur de cette notice, et après le départ de ce maître pour la Belgique, il devint élève de Berton. En 1834, il concourut à l'Institut de France pour le grand prix de composition; mais, n'ayant pas réussi, il se livra à l'étude du chant et débuta, au mois d'avril 1836, comme ténor à l'Opéra-Comique. Il y chanta pendant deux ans; puis il fut attaché à plusieurs théâtres des départements, prit ensuite la direction du théâtre de Lyon, et enfin géra pendant quelques mois l'Opéra-National de Paris, après la ruine de l'entreprise formée par le compositeur Adolphe Adam. Depuis 1849, le nom de cet artiste a disparu du monde musical. On a publié de sa composition quelques petites pièces de chant, des romances et des nocturnes.

**FLIES (BERNARD)**, docteur en médecine, né à Berlin, de parents israélites, vers 1770, et baptisé dans cette ville en 1798, s'est fait connaître comme amateur de musique distingué. Bon pianiste et compositeur, il a donné, au Théâtre-National de Berlin, une opérette sous le

(1) Les registres du Conservatoire indiquent Lyon comme le lieu de la naissance; mais les renseignements que j'ai puisés dans les registres de l'Institut me paraissent plus exacts.

titre de la *Regata de Venise, ou l'Amour parmi les gondoliers*, 1798. On connaît aussi de lui : 1° *Demande sans réponse*, pour le chant, avec accompagnement de piano, Berlin, 1796. 2° Menuet de *Don Juan*, avec des variations pour le piano, Zerbst, 1796. 3° *Set Canzonette ital. in musica per Cembalo*, op. 3, Zerbst, 1799.

**FLIGHT** (...), facteur d'orgues anglais, au commencement du dix-neuvième siècle, a construit à Londres, en société avec Robson, l'orgue immense qui a été connu sous le nom d'*Apollonion*. Cet instrument, un des plus considérables qui aient été faits jusqu'aujourd'hui, était aussi le meilleur qu'on eût entendu en Angleterre. Les facteurs y avaient introduit certains perfectionnements de mécanisme qui sont entrés depuis lors dans la facture des orgues. Je l'ai entendu, en 1829, joué par M. Samuel Wesley, et j'en ai trouvé les jeux de fonds admirables pour le timbre et le volume des sons. Malheureusement, la spéculation qui avait été l'objet de la construction de cet instrument ne réussit pas. Six organistes pouvaient jouer simultanément sur ce géant des orgues ; on avait cru qu'il y aurait dans ce fait extraordinaire un attrait pour la curiosité du public ; mais la population de Londres montra peu d'empressement pour cette chose trop sérieuse pour elle, et les dix mille livres sterling (deux cent cinquante mille francs), dépensés par les facteurs pour la construction de leur instrument, furent perdus. Après être resté longtemps dans l'abandon, il a été démonté, et les matériaux ont été employés dans la confection d'autres orgues.

**FLITTNER** (Jehan), compositeur distingué de chant choral, naquit le 1<sup>er</sup> novembre 1618, à Suhla, dans le Henneberg, où son père était propriétaire de mines et marchand de fer. Doué d'une heureuse organisation pour la musique, il se livra dès son enfance à l'étude de cet art. Ses parents l'avaient destiné à l'état ecclésiastique ; pour s'y préparer, il alla étudier aux universités de Wittemberg, Jéna, Leipzig et Rostock. En 1644, il obtint la place de cantor à Grimma, près de Greifswald ; plus tard, il fut diacre à Stralsund, où il mourut le 7 janvier 1678. Il est auteur d'un recueil de cantiques spirituels, divisé en six parties, qui a pour titre : *Himmlichen Lustgerlehn*, Greifswald, 1661, in-8°. La sixième partie de ce recueil est intitulée : *Susceitabulum musicum* (Réveil musical). Parmi plusieurs beaux cantiques de cette collection, on remarque la mélodie : *Ach was soll ich sunder ma-*

*chen* ! (Hélas ! que dois-je faire, moi pécheur ?) qui a été, à tort, attribuée à Hammerschmidt dans plusieurs éditions de livres choraux, et dont la musique ainsi que la poésie appartiennent à Flittner.

**FLOQUET** (ÉTIENNE-JOSEPH), compositeur français, naquit à Aix, en Provence, le 25 novembre 1750. A six ans, il devint enfant de la maîtrise de Saint-Sauveur, dans sa ville natale. A cette époque, les études musicales étaient généralement mauvaises en France, surtout en province ; il y a donc lieu de croire que Floquet ne devint pas un savant musicien sous la direction du maître de Saint-Sauveur ; mais il était né avec des dispositions heureuses et une certaine facilité à trouver des mélodies expressives. Il écrivit à l'âge de onze ans un motet de *grand chœur* (comme on disait alors), qui fut fort applaudi. Les encouragements qu'on lui donnait le déterminèrent à se rendre à Paris, en 1769. Les auteurs du *Dictionnaire des Musiciens* (Paris, 1810) disent, à l'article *Floquet*, qu'il fit d'abord, avec Lemonnier, Bathylle et Théodore, et ensuite l'Union de l'amour et des arts. Il y a dans ce peu de mots erreur et inexactitude. *L'Union de l'amour et des arts*, ballet qui fit la réputation de Floquet, est composé, comme presque tous ceux qu'on donnait alors, de trois sujets différents, dont chacun forme un acte, *Bathylle et Chloé*, *Théodore*, et *la Cour d'amour*. Il fut représenté le 7 septembre 1773 ; le succès en fut prodigieux, et quatre-vingts représentations suffirent à peine à l'empressement des spectateurs. Ce n'est pas que la musique de cet ouvrage soit l'œuvre d'un génie original ; mais les chants en sont gracieux et moins lourds que ceux de la musique française de cette époque. On y trouve une chaconne qui a joui longtemps de la faveur du public, et que les amateurs jouaient avec délices sur leur clavecin. L'opéra d'*Azolan*, que Floquet fit représenter l'année suivante, n'eut pas le même succès, et fut retiré après sept ou huit représentations.

Ce fut alors que ce musicien réfléchit sur les défauts de son éducation, et qu'il résolut d'aller en Italie, pour y étudier le contrepoint sous d'habiles maîtres. Il y avait du courage dans une semblable résolution ; malheureusement les études musicales qui ne sont pas faites dans la jeunesse, ou même dans l'enfance, sont rarement profitables. Quoiqu'il en soit, Floquet se rendit à Naples et se mit sous la direction de *Sala*. Il alla ensuite à Bologne, pour y prendre des leçons du P. Martini. Ce fut, dit Laborde, après avoir profité des conseils de ces deux

maitres, qu'il composa un *Te Deum* à deux chœurs et à deux orchestres, qui fut admiré des Italiens. Après avoir rempli les conditions du concours ordinaire, il fut nommé *Académicien philharmonique*, ce qui n'était pas alors un vain titre, comme aujourd'hui. De retour en France, Floquet donna, en 1778, *Hellé* en trois actes, à l'Opéra; cet ouvrage n'eut aucun succès; mais l'auteur se releva l'année suivante par le *Seigneur bienfaisant*, où il y a de la fraîcheur et du naturel, et qui fut applaudi, malgré la révolution que Gluck avait faite dans le goût de la musique. *La Nouvelle Omphale*, qu'on représenta au théâtre de la Comédie-Italienne, en 1781, fut la dernière production que Floquet livra au public.

Ses succès lui avaient tourné la tête au point qu'il imagina de remettre en musique, après Gluck, l'*Alceste* de Quinault, retouchée par Saint-Marc. Il eut assez de crédit pour faire mettre sa partition à l'étude; mais la première répétition suffit pour faire voir que les prétentions de Floquet étaient ridicules, et son ouvrage fut rejeté sans appel. Le chagrin qu'il en ressentit altéra sa santé; après quelques mois de langueur, il mourut le 10 mai 1785. Floquet était né avec quelque talent; ses chants étaient plus gracieux, ses formes plus légères que celles des compositeurs français qui l'avaient précédé; il ne lui manqua que d'arriver à propos; car, quel que fût son mérite, il ne pouvait lutter contre Gluck ou contre Piccini. Vingt ans plus tôt, il eut fait une sorte de révolution dans la musique dramatique française. M. de Boisgelou, qui l'avait connu, assure, dans ses mémoires manuscrites sur la musique, que ce fut, non le chagrin, mais la débauche qui le conduisit au tombeau; dans les derniers temps, il ne vivait plus que chez des femmes perdues.

**FLOREZ** (CHRISTIAN), organiste de l'église de Saint-Jean et Saint-Lambert à Lunenburg, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Hochzeitlicher Freuden-segen, genommen aus dem 1ten Hauptstück des Buchs Tobie, mit 5 Sing- und 2 Geige-Stimmen zu dem Basso continuo gesetzt* (Les réjouissances d'une bénédiction nuptiale, d'après le verset IX du livre de Tobie, à cinq voix et deux violons avec basse continue), Hambourg, 1656, in-fol. 2° *Melodien zu Joh. Ristens musicalischen Seelen-Paradies* (Mélodies pour le paradis musical et sentimental de Jean Rist), 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> parties, Lunenburg, 1660 et 1662. 3° *Todes-Gedanken in dem Liede : Auf meinen lieben Gott, mit umgekehrtem*

*Contrapuncto für Clavier* (Pensées sur la mort, contenues dans le cantique *Auf meinen lieben Gott*, en contrepoint double pour le clavecin), Hambourg, 1692. — Vers 1730, il y eut un autre organiste à l'église de Saint-Michel, à Lunenburg, nommé Godefroid-Philippe Flor : peut-être était-il fils du précédent.

**FLORENCIO** (FRANÇOIS-AUGUSTIN), licencié es lettres, qui vivait à Madrid, vers la fin du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Crotalogia, o ciencia de las Castañuelas, Instruccion científica del modo de tocar las castañuelas para baylar el Bolero, etc. Parte primera* (Crotalogie, ou art de jouer des castagnettes pour danser le boléro), Madrid, 1792, in-12. C'est, je crois, le seul ouvrage qu'on a sur ce sujet. La deuxième partie du livre n'a pas paru.

**FLORENT** (...), musicien qui vivait à Paris, en 1734, a publié une cantatille de sa composition, intitulée *Hercule et Omphale*.

**FLORENTIUS**, prêtre et musicien qui vécut vers la fin du quinzième siècle, ou au commencement du seizième, a écrit un traité de musique en trois livres, dont un beau manuscrit sur vélin, de quatre-vingt-quinze feuillets in-fol., se conserve dans la bibliothèque du marquis Jean-Jacques Trivulzio, à Milan. Lichtenthal a donné une description de ce manuscrit, dans sa *Bibliographie musicale* (t. IV, p. 467 et suivantes). On y voit que le volume commence par deux frontispices, dont un contient le titre suivant : *Florentii Musici Sacerdotisque ad illustrissimum ac amplissimum Dominum et D. Ascanium Mariam SF. (Sforziam) Vicecomitem ac Sancti Viti Diaconum Cardinalem Dignissimum Liber musicæ inscript*; au second, on lit : *Florentius Musicus et Sacerdos Ill<sup>mo</sup> ac amplissimo Ascanio Cardinali Domino suo S.* L'ouvrage de Florentius, divisé en trois parties, est subdivisé en plusieurs chapitres où il est traité des propriétés, de l'utilité et des effets de la musique, de la voix et de ses espèces, de la main musicale, des nuances, des signes, de leur signification et de leur usage, des modes, de la connaissance des antennes et des autres chants de l'église, des diverses espèces de figures de notes, des ligatures, des consonances, du contrepoint, de la composition, des neumes et des cadences, du chant figuré, etc. Lichtenthal fait remarquer qu'Argelati, dans sa Bibliothèque des écrivains de Milan (t. II, part. I, p. 1375), a faussement attribué à un certain Flaminio le livre de Florentius.

**FLOREZ** (HEZAR), savant espagnol, né à



Valladolid en 1701, entra dans l'ordre de Saint-Augustin en 1713, et mourut à Madrid en 1773. Il a laissé quelques détails sur le chant de l'office divin selon le rite mozarabique en usage en Espagne, dans une dissertation intitulée : *De Antiquâ Missâ hispanicâ seu officio mozarabico*, qu'il a insérée dans sa grande collection qui a pour titre : *La España sagrada ó teatro geografico-historico de la iglesia de España*, Madrid, 1747-1770, 29 vol. in-4°. Cette dissertation se trouve au tome 3, page 360.

**FLORIANI (CHRISTOPHE)**, né à Ancône dans les dernières années du seizième siècle, fut maître de chapelle de la cathédrale de Vienne. Il occupait déjà ce poste en 1630. Il a fait imprimer plusieurs ouvrages de sa composition pour l'église, et entre autres : 1° *Duo completoria quinque vocibus cum litanis de B. V. M.* Venise, Barth. Magni, 1620, in-4°. 2° *Psalmi vespertini a cinque e sei*, Lib. 2. op. 3, ibid.

**FLORIDO (FRANÇOIS)**, maître de chapelle à Saint-Jean de Latran, à Rome, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il a fait imprimer à Venise, depuis 1647 jusqu'en 1664, divers recueils de motets à deux, trois, quatre voix, des motets à huit, des offertoires à quatre, cinq, six et huit, 1652, deux *Salve Regina* à trois et cinq, et des litanies à cinq, 1652. Son dernier œuvre de motets à quatre voix a été publié en 1664.

**FLORILLO (CHARLES)**, compositeur de l'école romaine, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. Il n'est connu que par un ouvrage intitulé : *Madrigali a cinque voci, libro primo*. Rome, Robletti, 1616.

**FLORIMO (Le P. JEAN-ANDRÉ)**, de l'ordre des Servites, fut maître de chapelle de la cathédrale de Bologne, et académicien philharmonique, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a publié plusieurs recueils de ses compositions, parmi lesquels on remarque : 1° *Concerti ó Litanie a 4 e 5 voci*, op. 3. Bologne, Monti, 1673. 2° *Concerti, Inni, unica voce concinnata con istrumenti*, op. 4, ibid., 1673. 3° *Versi della turba a quattro voci per la domenica delle Palme e venerdì santo, con alcuni motetti per il santo sepolcro*; ibid. 1682, in-4°.

**FLORIMO (FRANÇOIS)**, conservateur de la bibliothèque du Collège royal de musique de *S. Pietro in Majella*, à Naples, compositeur et professeur de chant, est né en 1806, à San-Giorgio di Polistina, bourg du royaume de Naples, dans la Calabre ultérieure première. A l'âge de douze ans, il entra au Collège royal

de musique, situé alors à S. Sébastien. Furno lui donna des leçons d'harmonie et d'accompagnement; il étudia le piano sous la direction d'Elia, et Zingarelli lui enseigna le contrepoint et la composition. Pendant deux ans il étudia aussi le contrepoint chez Tritta, dans le but de connaître l'école de Leo et de Sala, différente de celle de Durante. On ne peut douter que l'instruction qu'il reçut de ce maître ne fût plus solide que celle de Zingarelli, vieillard rempli de préjugés et d'un esprit borné. Son premier ouvrage fut une cantate de louange pour le duc de Noja, directeur suprême du Collège royal de S. Sébastien. Il écrivit aussi une autre cantate qui fut exécutée par des amateurs chez ce seigneur. Pendant le cours de ses études chez Zingarelli, M. Florimo avait écrit une messe, un *Diast*, un *Credo* et un *Te Deum*, et lorsqu'il reçut des leçons de Tritta, il composa une autre messe et une ouverture. Un chœur et une ouverture fuguée de sa composition furent exécutés à l'occasion de l'inauguration du portrait de Zingarelli dans le local des archives du Collège royal de musique, et une symphonie funèbre, qu'il avait composée pour la mort de son ami Bellini, servit aux funérailles de Zingarelli. Elle a été publiée, arrangée pour le piano à quatre mains, à Milan, chez Ricordi. On a aussi de M. Florimo beaucoup de mélodies pour voix seule avec piano, qui ont obtenu du succès, particulièrement celles qui ont pour titre *Ore musicali*, et vingt-quatre romances publiées à Milan, chez Ricordi. Le même artiste est aussi auteur d'une méthode de chant divisée en trois parties, qui a été publiée par le même éditeur. Nommé bibliothécaire du Collège royal de musique, en 1826, M. Florimo a trouvé ces archives dans un grand désordre; mais les soins assidus qu'il y a donnés depuis cette époque en ont fait un des dépôts d'archives artistiques les plus intéressants et les mieux tenus.

**FLORINO (GASPARD)**, né vers la fin du seizième siècle, à Rosarno, petite ville de la Calabre ultérieure, a publié, à Venise, *Cansonnelle a tre e quattro voci*, lib. 1 et 2.

**FLORIO (GIUSEPPE)**, maître de chapelle de la cathédrale de Trévise, dans la seconde moitié du seizième siècle, s'est fait connaître par l'ouvrage intitulé : *Il primo libro de' Madrigali a sei voci*. In Venetia, appresso Angelo Gardano, 1589, in-4°. Ce recueil contient vingt madrigaux à six voix.

**FLORIO (JEAN)**, contrapuntiste italien du seizième siècle, dont on trouve des messes à cinq et à six parties dans deux manuscrits de la bibliothèque royale de Munich, paraît avoir

été au service de la cour de Bavière. Gerber suppose, dans son nouveau Lexique des musiciens, que c'est par erreur que Florio a été nommé *Jean*, et que ces messes sont vraisemblablement de Jacques Florus ou Florius, dont une première partie de motets a été publiée à Louvain en 1573 (voyez FLORIUS), suivant le catalogue de Draudius; mais Gerber se trompe à cet égard, car on trouve des madrigaux de Jean Florio dans le recueil qui a pour titre : *Il trionfo di Dori, descritto da diversi, et posto in Musica da altrettanti autori, a sei voci*, Venise, Gardane, 1596, in-4° obl., et Anvers, Pierre Phalèse, 1601 et 1614, in-4°.

**FLORIO** (PIRRO GRASSI), flûtiste italien, fut attaché à la chapelle de Dresde, en 1756, vint ensuite à Paris, et finit par se fixer à Londres. Il a fait graver dans cette ville quatre œuvres de solos, de duos et de trios pour flûte. Il est mort à Londres, en 1795, dans un état voisin de la misère.

**FLORIO** (G.), fils du précédent, né à Dresde, se livra comme son père à l'étude de la flûte, et se fit quelque réputation sur cet instrument, en jouant des solos dans les concerts de la célèbre cantatrice Mara, qui le protégeait. En 1803, elle voyagea avec lui en Allemagne, et essaya de le faire connaître comme compositeur, en chantant quelques-uns de ses airs; mais cette musique n'eut point de succès, malgré le talent de celle qui l'exécutait. On ne sait ce que Florio est devenu depuis cette époque.

**FLORIUS** (JACQUES), musicien bavaïrois, vivait à Munich dans les dernières années du seizième siècle. Il est connu par un recueil de motets et de magnificats intitulé : *Cantiones sacre quinque vocum quas vulgo motetas vocant, quibus adiunctæ sunt octo Magnificat secundum octo tonos. Nunc primum lucem aspicientes, tum vix vocis, tum omni vario instrumentorum concentus accomodate singulari confectæ auctore etc. Monachi, in officina musica Adami Berg, 1599, in-4° obl.* Suivant le catalogue de Draudius, un premier livre des motets du même Jacques Florius a été publié à Louvain, en 1573.

**FLORSCHUTZ** (EUCARIUS), organiste de Saint-Jacques à Rostock, né à Lauter, près de Cobourg, en 1757, a fait représenter au théâtre de Lubeck, en 1792, un petit opéra de sa composition, intitulé : *Der Richter und des Gärtnerin* (le Juge et la Jardinière). On connaît aussi de lui : 1° *Romance variée pour le piano*, 1798. 2° *Canzonette variées pour le clavecin*, 1802. 3° *Grandes sonates à quatre*

*maines pour le piano*, n° 1, en mi majeur, n° 2, en la. Leipsick, Kühnel. 4° *Capriccio con fughetta* pour piano, op. 5. *ibid.* Florschütz avait écrit avant 1790 des trios pour piano et violon, qui sont restés en manuscrit. Florschütz remplissait encore ses fonctions d'organiste à Rostock, en 1819, et y fit exécuter, dans la même année, une de ses compositions pour l'église.

**FLORSCHUTZ** (GASPARD), libraire à Augsbourg au commencement du dix-septième siècle, se livra particulièrement au commerce de musique, et rassembla une grande quantité d'œuvres anciennes dont il a publié le catalogue avec plusieurs suppléments, sous ce titre : *Officina musica, selectissimorum tam veterum quam recentium auctorum, quæ extant in ædibus Caspari Florschütz, civis Augustani. In Augusta Vindelia, 1628, in-4°.*

**FLOTTOW** (FRÉDÉRIC, comte de), chambellan et directeur de la musique du grand-duc de Mecklembourg, est né, le 27 avril 1812, à Teutendorf, ancienne seigneurie de sa famille, dans le Mecklembourg. Son père, chef d'escadron au service de Prusse, le destinait à la diplomatie. Il fit avec lui un voyage à Paris, lorsque le jeune homme eut atteint l'âge de seize ans, et lui permit de se livrer à son goût pour la musique. M. de Flottow étudia la composition avec Reicha, dont il goûtait la méthode expéditive et peu sévère. A l'époque de la révolution de Juillet, il retourna dans sa famille et écrivit ses premiers ouvrages. Il était alors parvenu à sa dix-neuvième année. Lorsque l'ordre fut rétabli en France, il fit un second voyage à Paris et fut accueilli avec empressement par la société aristocratique. Son premier essai de musique dramatique avait été l'opéra de *Pierre et Catherine*, ouvrage qui avait été aussi le début d'Adolphe Adam à l'Opéra-Comique. Celui de M. de Flottow fut chanté par des amateurs sur le théâtre de l'hôtel de Castellane, et plus tard il fut représenté à Ludwigslust, devant la cour de Mecklembourg. Ses ouvrages suivants furent : *Theodor Körners Bergknappen* (les Mineurs de Théodore Körner), opéra allemand; *Rob-Roy*, qui fut joué dans un château près de Paris, et la *Duchesse de Guise*, représenté au théâtre Ventadour devant une société aristocratique, en 1840, au bénéfice des Polonais, et dans lequel M<sup>me</sup> Anna de Lagrange, devenue célèbre comme cantatrice quelques années plus tard, fit le premier essai de son talent. Enfin M. de Flottow aborda la scène devant le vrai public au théâtre de la Renaissance, dans le drame intitulé *le Naufrage de la Méduse*, ouvrage fait en collaboration avec Pilati (voyez ce nom)

et représenté en 1839. Ce même drame fut joué en 1846, à Hambourg, sous le titre : *die Matrosen* (les Matelots), et comme l'œuvre de M. de Flottow seul. En 1840, il fit jouer, au théâtre de l'Opéra-Comique, *le Forestier*, livret de M. de Saint-Georges, qui fut traduit ensuite en allemand et représenté au théâtre de Vienne, en 1847. Dans l'hiver de 1843, M. de Flottow fit jouer sans succès à l'Opéra-Comique *l'Esclave du Camoëns*, en un acte, et dans la même année il écrivit un acte du ballet *Lady Henriette*, qui fut joué à l'Opéra : les deux autres actes avaient été composés par MM. Burgmüller et Deldevez. C'est le sujet de ce ballet que M. de Flottow reprit ensuite pour le faire arranger en opéra : il en fit la musique. Sous le titre de *Martha*, cet ouvrage eut le plus brillant succès que l'auteur ait obtenu à la scène, particulièrement en Allemagne. Le 30 décembre 1844, M. de Flottow fit représenter à Hambourg *Alessandro Stradella*, opéra en trois actes, qui avait été mis en musique par M. Niedermeyer, et qui avait été joué avec succès à l'Opéra de Paris, en 1837 ; car il semble qu'il est dans la destinée de M. de Flottow de refaire toujours les ouvrages des autres compositeurs. Quoi qu'il en soit, son *Stradella* fut bien accueilli en Allemagne, et fut joué à Berlin, à Brême, à Vienne, à Prague, à Francfort, à Leipzig, et dans plusieurs autres villes. Ce fut, dit-on, à l'occasion de l'effet produit par cet ouvrage à Schwerin, devant la cour du duc de Mecklembourg, que ce prince accorda au compositeur le titre de son chambellan. En 1846, M. de Flottow fit jouer, à l'Opéra de Paris, *l'Âme en peine* qui eut un moment d'existence à la scène. Il est dit dans un article de la *Gazette générale de Musique* de Leipzig (1847, p. 69) que cet ouvrage n'est autre que le *Forestier*, du même auteur, refait et avec une musique en partie nouvelle. J'ignore si ce fait est exact, parce que la musique du *Forestier* n'a pas été publiée. C'est aussi le même ouvrage qui a été joué à Londres sous le titre de *Léoline*, en 1848. M. de Flottow partit de Paris, au commencement de 1847, pour aller écrire à Vienne son opéra de *Martha*, qui y fut représenté le 25 novembre de la même année ; le succès fut si brillant que le compositeur ne fut pas rappelé moins de six fois dans le cours de la soirée. Un peu plus de dix ans après, le même ouvrage a été traduit en italien et en français et publié à Paris dans les deux langues. Joué au Théâtre-Italien de cette ville, il n'y a pas trouvé le même enthousiasme qu'en Allemagne, mais il s'est soutenu honorablement pendant quelques re-

présentations. Il en a été de même à peu près à Bruxelles et dans quelques villes de province, sous la forme française. On cite quelques autres opéras écrits par M. de Flottow en Allemagne, mais qui ne sont pas connus en France. M. Bernsdorf, en particulier, parle dans son Dictionnaire universel de musique (*Universal Lexicon der Tonkunst*, t. II, p. 874) d'un *Rübezahl*, d'une *Grande Duchesse*, d'un *Albin*, ouvrages dont les deux premiers avaient déjà été traités par d'autres compositeurs, et que M. de Flottow parait avoir refaits, suivant son habitude. Cet artiste amateur s'est livré à d'autres travaux qu'à ceux de la scène ; on connaît de lui des trios pour piano, violon et violoncelle, douze duos pour piano et violoncelle avec Offenbach, sous les titres de *Chants du Soir* et de *Réveries*, à Hambourg et à Vienne, des *Heder*, des romances et des chants à quatre voix.

M. de Flottow a de la mélodie, mais il manque d'originalité, de variété et de profondeur. Les premiers morceaux de ses opéras plaisent en général ; mais la monotonie de manière, de style, de modulation, se fait bientôt sentir, et ses ouvrages soutiennent rarement le succès qu'ils ont obtenu d'abord, bien qu'il déploie une grande activité pour les faire valoir et pour les faire connaître partout. On a publié pour le piano quelques-uns de ses opéras ; lui-même les a arrangés de diverses manières ; mais tout cela sera bientôt oublié.

FLOTWELL (CÉLESTIN-CHRÉTIEN), né à Königsberg, fit ses études à Jéna, devint recteur à l'école de la cathédrale de sa ville natale, et professeur à l'université. Il mourut en 1759. On a de lui deux petits ouvrages relatifs à la musique ; l'un sous le titre : *Ein Wohlgerührtes Orgelwerk, als eine Anweisung zur Frucht des Geistes, aus Gal. V. 16. bey Einweihung der vortreflichen neuen Orgel in der Kniphäussischen Domkirche, etc.* (Un orgue bien joué élève l'esprit), Königsberg, 1721, in-4° ; l'autre est une oraison funèbre du cantor Schwenkenbecher, intitulée : *Leichenrede auf den Tod des Cantor Schwenkenbecher, Königsberg, 1714, in-4°.*

FLUDD (ROBERT), médecin et alchimiste, naquit, en 1574, à *Milgate*, paroisse de Bearsted, dans le comté de Kent. Après avoir fait ses études dans le collège de Saint-Jean, à Oxford, il voyagea pendant six ans en France, en Espagne, en Allemagne et en Italie. De retour en Angleterre, il fut fait docteur en médecine et membre du Collège des médecins. Il s'adonna principalement à l'étude de ce qu'on appelait alors les sciences occultes, et fit partie d'une

société d'alchimistes connue sous le nom de *Rosen-Croix-Philosophes*. Il mourut le 8 septembre 1637, et fut inhumé dans l'église de Boarsted. Parmi ses nombreux écrits, celui qui est intitulé *Utriusque Cosmi, majoris scilicet et minoris, metaphysica, physica atque technica Historia*, Oppenheim, 1617, in-fol., contient deux parties, dont la seconde, divisée en six livres, traite de toutes les branches de la musique et des instruments. On y trouve la description d'un *cadran musical*, de *fendres musicales*, de *colonnades musicales*, et de beaucoup d'autres extravagances enfantées dans le cerveau de cet illuminé. Ce traité de musique est intitulé *Templum musicæ, in quo musica universalis tamquam in speculo conspicitur*.

La première partie du livre de Robert Fludd est divisée en deux traités, dont chacun est subdivisé en plusieurs livres. Le premier livre du premier traité expose les idées bizarres de l'auteur sur les éléments de l'univers; le second, la formation du monde par la combinaison de ces éléments; le troisième renferme une théorie de la musique mondaine, c'est-à-dire l'harmonie universelle prise dans les idées de Pythagore, mais arrangée avec toutes les folies de l'imagination de Fludd. Ce troisième livre est divisé en neuf chapitres, dans lesquels on ne pourrait trouver une idée raisonnable. Les quatre livres suivants traitent des créatures célestes, terrestres et des êtres inanimés. La seconde partie a pour titre : *De naturæ similes seu technica macrocosmi Historia* : ce singe de la nature est l'art, considéré dans l'arithmétique, la géométrie, la musique, la peinture, l'art militaire, l'art de mesurer le temps, la cosmographie, l'astrologie et la géomancie. Le traité de la musique est divisé en sept livres. On y trouve d'abord une description du temple de cet art, dont la figure est en tête du volume. Le premier livre traite de l'objet de la musique; le second, du système musical; le troisième, des colonnes du temple, ou de la division du monocorde; le quatrième, de la division du temps représentée par les valeurs des notes de la musique, disposées sur un cadran, et par les proportions de ces valeurs; le cinquième, des consonnances et de leur harmonie; le sixième traite des instruments; enfin, le septième renferme la description d'un instrument gigantesque, imaginé par Fludd, pour exprimer l'harmonie universelle.

Kepler ayant pris la peine de combattre les folies de Fludd concernant l'harmonie universelle, dans l'appendice de ses *Harmonices mundi*, notre illuminé répondit à sa critique

par un livre intitulé : *Monochordum mundi symphoniacum seu replicatio Rob. Fludd ad apologiam Jo. Kepleri*. Francfort, 1622, in-4°, qui fut réimprimé dans la même ville, en 1623, in-fol.

FLÜGEL (GUSTAVE), compositeur et professeur de musique et de piano, né vraisemblablement à Dessau, vers 1819, fut élève de Frédéric Schneider, et continua ses études pendant neuf années, sous la direction de ce maître. Après s'être livré à l'enseignement, à Stettin, pendant plusieurs années, et y avoir vécu dans une situation peu fortunée, il s'est décidé à accepter une place obscure de professeur dans une école de la petite ville de Neuwig. Cependant, cet homme, si peu favorisé par le sort, a un talent réel, solide, une imagination pleine de poésie, et son mérite est incontestablement supérieur à celui de beaucoup d'autres artistes qui se sont faits de brillantes renommées avec des productions de moindre valeur. Je ne connais de Flügel que deux grandes sonates de piano, œuvres 4 et 7, la première en si majeur, l'autre en si mineur, et un ouvrage qui a pour titre *Phaënen*, lequel contient deux *scherzi*, une esquisse, une élégie et un *allegro appassionato* : tout cela est plein d'idées, de sentiment et d'élévation. On dit aussi que ses *Lieder*, dont il y a plusieurs recueils, sont d'une remarquable distinction. Il paraît que Flügel, étranger au savoir-faire, sans lequel il est difficile de se faire connaître aujourd'hui, cultive l'art pour lui-même et ne fait pas d'efforts pour sortir de son obscurité. Peut-être aussi la pauvreté lui est-elle un de ces obstacles qu'il est difficile de vaincre. Puisse les paroles d'un admirateur de tout talent vrai lui porter dans sa retraite des consolations et des encouragements !

FLUX (CHARLES), professeur de chant, né en Prusse, mais établi à Posen, s'est fait connaître par un ouvrage intitulé : *Fünfzig zweistimmige Lieder zum Gebrauch in Schulen, nebst einer kurzen Theorie des Gesanges* (Cinquante chants à deux voix pour l'usage des écoles, avec une courte théorie du chant), Halle, Kummel, 1838, in-8°.

FOCKERODT (JEAN-ARNOLD), écrivain sur la musique et compositeur, né à Mühlhausen, vers 1660, était, en 1700, cantor à Herford (Westphalie). Ses principaux ouvrages sont : 1° *Der fünfte Trift zu dem neu-geplantzen Westphälischen Lust-Garten, in vierstimmigen Arien mit 2 Violinen bestehend*, etc. (Le cinquième pas au jardin de plaisance Westphalien nouvellement planté, consistant en airs à quatre voix avec deux violons, etc.),

Mühlhausen, 1692, in-4°. 2° *Der Sechste Tritt*, etc. (Le sixième pas, etc.), *ibid.*, 1695, in-4°. Il est vraisemblable que quatre autres recueils d'airs du même genre avaient précédé ceux-ci. 3° *Musicalischer Unterricht, darinn die musicalischen Regeln aus mathematischen Principiis untersucht, vorgetragen werden*. 1<sup>re</sup> Theil, Mühlhausen, 1698, in-4°. 2° Theil, *ibid.*, 1716, in-4°. 3° Theil, Bielefeld, 1718, in-4° (Instruction musicale, dans laquelle les règles de la musique sont analysées par des principes mathématiques). Les trois parties réunies de cet ouvrage forment dix-huit feuillets d'impression.

FODOR (JOSEPH) (1), fils d'un officier hongrois, né à Venloo, en 1752, apprit les premiers principes de la musique d'un organiste de cette ville. Lorsqu'il eut atteint l'âge de quatorze ans, il se rendit à Berlin, où il devint élève de François Benda pour le violon. Il puisa dans l'école de ce grand artiste les principes d'une manière expressive, qui devint dans la suite le caractère distinctif de son talent. En 1787, il vint à Paris, s'y fit entendre avec succès, et acquit bientôt une réputation honorable. Vers la fin de 1794, il partit pour la Russie où il se fixa définitivement. Il est mort à Pétersbourg, le 3 octobre 1828. Les compositions de ce violoniste ont été bien accueillies du public dans leur nouveauté, et ne sont pas dépourvues de mérite. En voici la liste : 1° Six duos pour le violon, op. 1, Berlin et Paris. 2° Six solos pour le violon, op. 2, Paris. 3° Six duos *idem*, op. 3, Berlin et Paris. 4° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 4. 5° Six *idem*, op. 5, Berlin. 6° Concerto pour le violon, op. 6, Paris. 7° *Idem*, op. 7 et 8, Paris. 8° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 9. 9° Quatrième concerto pour le violon, op. 10, Paris. 10° Six duos *idem*, op. 11, Berlin et Paris. 11° Six *idem*, op. 12, Paris. 12° Six quatuors, op. 13, Offenbach. 13° Trois duos, op. 14, Paris. 14° Six *idem*, op. 15, Vienne. 15° Airs variés pour le violon avec basse, nos 1 à 34, Vienne, Berlin, Paris et Amsterdam. 16° Caprices pour violon seul, liv. I et II, Vienne. 17° Pots-pourris, nos 1 à 4, Paris. 18° Concertos pour le violon, nos 5 à 10, Vienne, Amsterdam et Paris. 19° Duos pour le violon, op. 10 à 25, Amsterdam. 20° Sonates pour le violon, op. 20, et beaucoup de recueils de petits airs en duos.

(1) Les auteurs du *Dictionnaire des Musiciens* (Paris, 1818-1819) se sont trompés en appelant ce musicien *Fod*, au lieu de *Joseph*. Je tiens mes renseignements, sur *les Fodor*, de M. Nesselmeiers, professeur de piano à Bruxelles, qui est de la même famille et de la même ville.

La célèbre cantatrice M<sup>me</sup> Mainvielle est fille de Joseph Fodor.

FODOR (CHARLES), frère du précédent, né à Venloo, en 1754, vint s'établir à Paris en 1778, et s'y livra à l'enseignement du clavecin jusqu'en 1799, époque de sa mort. Il a arrangé pour le piano deux œuvres de quatuors de Pleyel, des symphonies de Haydn et un grand nombre d'ouvertures. Il a publié aussi sept pots-pourris pour le même instrument.

FODOR (ANTOINE), le plus jeune des trois frères de ce nom, est né à Venloo, en 1759. Il apprit à jouer du clavecin d'un maître habile de Mannheim, et devint lui-même un pianiste distingué. Vers 1790, il s'est fixé à Amsterdam, où il est mort, le 23 février 1849. Il dirigea, avec talent, pendant plusieurs années, les concerts de la société *Felix Meritis*. Il a beaucoup écrit pour son instrument, et ses ouvrages ont été recherchés dans leur nouveauté. Les plus connus sont : 1° Huit concertos pour le piano, œuvres 1<sup>re</sup>, 2, 3, 4, 5, 8, 12 et 13, Amsterdam et Paris. 2° Concertino, avec accompagnement d'orchestre, op. 21, Amsterdam. 3° Quatuors pour piano, deux violons et violoncelle, op. 7 et 14, Amsterdam et Paris. 4° Sonates en trios pour piano, violon et violoncelle, op. 9 et 11, Offenbach et Amsterdam. 5° Trois œuvres de sonates pour piano et violon, Amsterdam et Paris. 6° Trois sonates à quatre mains, œuvres 9, 10 et 16, Amsterdam. 7° Cinq sonates pour piano seul, *ibid.* 8° Quelques fantaisies et des airs variés.

FODOR (M<sup>me</sup> JOSEPHINE MAINVIELLE-) célèbre cantatrice, fille de Joseph Fodor, est née à Paris en 1795, et non en Russie, comme on l'a prétendu dans quelques notices biographiques ; mais elle n'était âgée que de quinze mois lorsque son père partit pour aller à Saint-Pétersbourg et l'emmena avec lui. Élevée pour la musique, elle acquit de bonne heure du talent sur la harpe et le piano ; à onze ans elle se faisait entendre sur ces deux instruments dans les concerts que son père donnait. Trois ans plus tard, elle commença à se faire connaître comme cantatrice ; elle débuta en 1810 au théâtre impérial dans les *Cantatrices villane*, de Fioravanti, et y fut applaudie dans soixante représentations. En 1812, elle épousa Mainvielle, acteur du Théâtre-Français au service de la cour de Russie. L'empereur Alexandre ayant supprimé ses troupes de comédiens étrangers, M<sup>me</sup> Mainvielle-Fodor chanta quelque temps à Stockholm et à Copenhague, puis elle se rendit à Paris, où elle débuta le 9 août 1814, à l'Opéra-Comique. Au peu de succès qu'elle

obtint dans la *Fausse Magie*, le *Concert interrompu*, le *Calife de Bagdad*, la *belle Arsène*, *Zémire et Azor*, etc., il aurait été difficile de prévoir la brillante réputation qu'elle a acquise ensuite sur la scène italienne. La musique française allait mal au caractère de sa voix, parce que cette musique exige une prononciation nette et bien articulée, que M<sup>me</sup> Mainvielle-Fodor n'a jamais eue. Confiante dans son avenir, mais comprenant que ses espérances ne se réaliseraient pas dans l'opéra français, elle saisit avec empressement l'occasion qui se présente de remplacer au théâtre de l'Odéon M<sup>me</sup> Barilli, enlevée par une mort prématurée à sa famille et à ses admirateurs. Engagée comme *prima donna*, M<sup>me</sup> Mainvielle-Fodor ne craignit pas de se faire entendre dans les ouvrages qui avaient été les plus favorables au talent de M<sup>me</sup> Barilli, et malgré les souvenirs que la célèbre cantatrice avait laissés dans la mémoire des habitués du Théâtre-Italien, elle sut s'y faire applaudir. Après avoir débuté, le 16 novembre 1814, dans la *Griseida*, de Paer, elle chanta avec succès dans les *Nozze di Figaro*, *il Re Teodoro*, *Penelope*, etc. En 1816, M<sup>me</sup> Catalani, ayant obtenu le privilège de l'opéra italien, transporta ce spectacle au théâtre Favart. M<sup>me</sup> Fodor y fut engagée avec Garcia, Crivelli, Porto, etc.; mais bientôt ces artistes, abreuvés de dégoûts par les prétentions de la directrice, qui voulait briller seule et ne voyait qu'avec peine des talents réels auprès d'elle, ces artistes, dis-je, résilièrent leurs engagements, et se rendirent à Londres. M<sup>me</sup> Mainvielle-Fodor y chanta jusqu'au mois de juillet 1818, puis elle partit pour aller en Italie. A cette époque de sa carrière, sa voix, originairement dure et lourde dans la vocalisation, s'était assouplie par des études constantes, et avait acquis une douceur et un charme inexprimable. Engagée à Venise pour chanter au théâtre de la *Fenice*, elle s'y fit entendre pour la première fois dans l'*Elisabetta* de Carafa, et y obtint un de ces succès d'enthousiasme qu'on ne connaît qu'en Italie. Couronnée sur la scène après la première représentation, elle fut rappelée plusieurs fois chaque soir avec des trépignements et des cris d'admiration; des sonnets lui vinrent de toutes parts, et les principaux *dilettanti* se réunirent pour faire frapper à son effigie une grande médaille d'or; honneur qui n'avait été accordé qu'à Marchesi.

Le Théâtre-Italien de Paris, anéanti par la mauvaise administration de M<sup>me</sup> Catalani, fut réorganisé au commencement de 1819, et

M<sup>me</sup> Fodor y fut engagée. Elle y reparut au mois de mai de cette année, et dès lors commença la plus belle partie de sa carrière; car son talent avait acquis tout son développement, et les opéras où elle se faisait entendre obtenaient seuls du succès. *L'Agnese*, de Paer, *il Matrimonio segreto*, *Don Juan*, *il Barbiere di Siviglia* et la *Gazza ladra* furent pour elle les occasions d'une suite de triomphes qui n'eurent point d'interruption pendant trois ans. Sa manière ne se faisait point remarquer par l'élévation du style, ni par un caractère passionné, mais par une justesse inaltérable des intonations, une grande pureté de son, beaucoup de perfection dans les détails, et un charme irrésistible dans l'accent de la voix. *Le Barbier de Séville*, de Rossini, n'avait eu aucun succès à la première représentation donnée au Théâtre-Italien de Paris; la métamorphose fut complète à la seconde, parce que M<sup>me</sup> Fodor y avait pris la place de M<sup>me</sup> Ronzi de Begnis, dans le rôle de *Rosine*, et dès lors seulement le bel ouvrage de Rossini fut compris par les Parisiens. Dans les derniers temps de son séjour à Paris, sa santé fut altérée par une affection du pyclore qui n'avait point d'influence sur la pureté de son organe vocal, mais qui souvent la plongeait dans un état de faiblesse extrême. Les médecins conseillèrent un voyage en Italie; M<sup>me</sup> Fodor se résolut à essayer en effet du changement de climat, et partit pour Naples au mois d'avril 1822. L'influence de ce climat fut si prompte et si salutaire, que la cantatrice put débiter au théâtre Saint-Charles, dans la *Desdemona* d'*Otello*, au mois d'août de la même année. L'enthousiasme des Napolitains fut égal à celui des habitants de Venise et de Paris; cet enthousiasme fut justifié par la manière dont M<sup>me</sup> Fodor chanta les rôles de *Semiramide*, de *Zelmira*, et vingt autres qu'elle créa pendant son séjour à Naples, dans des opéras sérieux, bouffes et de demi-caractère. Ses succès ne furent pas moindres à Vienne, où elle chanta en 1823 pendant toute la saison. De retour à Naples, elle y resta engagée à l'Opéra jusqu'au mois d'août 1825. Ce fut alors qu'elle revint de nouveau à Paris, pour l'exécution d'un contrat qu'elle avait fait avec M. le vicomte de La Rochefoucauld, directeur général des beaux-arts. Le 9 décembre de la même année, elle reparut au Théâtre-Italien, dans la *Semiramide* de Rossini, qui n'était point encore connue des *dilettanti* parisiens. Elle y échoua si complètement, dès les premières scènes du premier acte, soit par l'effet de l'émotion, soit par l'altération de sa voix, qu'elle n'essaya

même pas de lutter dans le reste de la représentation, et qu'elle ne se fit plus entendre depuis lors à Paris. Un enrouement, non permanent, mais qui se manifestait après un quart d'heure d'exercice, se déclara dès ce moment, et l'obligea à garder un silence absolu. Dans ces circonstances, elle offrit à l'administration de la liste civile de rompre l'engagement qu'on avait contracté avec elle; mais l'espoir de voir dissiper ce qu'on ne considérait que comme un accident passager, fit rejeter ses propositions. Ce ne fut qu'après qu'on eut acquis la certitude de la prolongation indéfinie de sa maladie, qu'on refusa de payer ses appointements; alors elle exigea qu'on exécutât les clauses du contrat; un procès s'ensuivit; et ce procès allait être gagné par la cantatrice, quand l'administration éleva le conflit et fit porter la cause au conseil d'État. Cette discussion dura plusieurs années et se termina par une transaction en 1828. Devenue libre de nouveau, M<sup>me</sup> Fodor voulut essayer encore du climat de l'Italie pour le rétablissement de sa santé; le ciel de Naples dissipa en effet cet enrouement obstiné dont elle n'avait pu triompher en France. Elle crut un instant pouvoir retrouver et les succès et la source de fortune que son talent lui procurait autrefois, et reparut au théâtre de Saint-Charles en 1828; mais elle n'était plus que l'ombre d'elle-même. Jamais sa voix ne reprit le velouté ni la puissance qui étaient ses qualités distinctives quelques années auparavant; la conviction de cette triste vérité obligea M<sup>me</sup> Fodor à se retirer de la scène. Une notice sur cette cantatrice distinguée, par M. Charles Unger, a paru sous ce titre : *Joséphine Mativelle-Fodor, Précis historique sur sa vie*, etc. Vienne, 1828, in-8°, avec le portrait de l'artiste.

FOELSING (J.), professeur de musique à Darmstadt, y vivait vers 1840-1850. Il s'est fait connaître par des collections de chants dont la première a pour titre : *Sammlung von ein, zwei- und dreistimmige Schulgesang* (Collection de chants pour les écoles à une, deux et trois voix). 1<sup>re</sup> Recueil, Darmstadt, in-12. Une deuxième édition a été publiée dans la même ville en 1845. Le deuxième recueil est intitulé : *Der Gesangsfreund. Eine Liedersammlung für Schulen und Volksleben* (l'Ami du chant. Collection de *Lieder* pour les écoles et la vie populaire). Darmstadt (sans date), in-12. On y trouve cinquante-deux chants à une et deux voix, trente-cinq à trois, et treize à quatre.

FOENISECA (JEAN), savant, né à Augs-

bourg, dans la seconde moitié du quinzième siècle, est connu par un traité des sept arts libéraux, qui a été imprimé sous ce titre : *Opera Joannis Foeniseca Augustani hæc in se habent. Quadratum sapientiæ continens in se septem artes liberales veterum. Circulus bibliæ IIII. In quibus metaphysica mosaica commentaria harum*. A la fin du livre on lit : *Impressu Augustæ Vindelicorum omnibus impensis Joannis Miller atque Joannis Foeniseca. Anno a nativitate Domini MDXV, ad IIII cal. Martias*. Petit in-4° de 20 feuillets. Au quinzième feuillet commence le petit traité intitulé : *Musica*, lequel contient en 6 pages une introduction à la musique pratique.

FOERNER (CHARLES), excellent constructeur d'orgues, naquit en 1610 à Wettin sur la Saale, où son père était bourgmestre et charpentier. Son beau-frère, Jean-Guillaume Stegmann, bourgmestre, organiste et facteur d'orgues, lui enseigna les principes de son art, la géométrie pratique et les autres branches des mathématiques. Ces connaissances lui furent d'un grand usage dans l'exercice de sa profession. La facture de l'orgue lui est redevable de plusieurs améliorations dans le système de la soufflerie. On lui attribue aussi l'invention de la *balance pneumatique*. Ses principaux ouvrages sont : 1<sup>o</sup> L'orgue de l'église d'Ulrich à Halle. 2<sup>o</sup> Celui du château d'Auguste à Weissenfels, de trente-trois jeux, deux claviers et pédale, qu'il acheva en 1675. Foerner vivait encore en 1677, et était âgé de 67 ans. Il est auteur d'un traité de la construction de l'orgue qui a été imprimé sous ce titre : *Vollkommener Bericht wie eine Orgel aus wahren Grunde der Natur in allen ihren Stücken nach Anweisung der mathematischen Wissenschaften solle gemacht, probirt und gebraucht werden, und wie man Glocken nach dem Monochordo mensuriren und giessen*. Forkel, qui a cité cet ouvrage sous la date de 1684, ignorait où il a été imprimé. Je n'en ai trouvé d'exemplaire dans aucune des bibliothèques publiques de l'Allemagne.

FOERSTEMANN (CHARLES-ÉDOUARD), docteur en théologie et philosophie, secrétaire dirigeant de la Société Thuringienne-Saxonne pour la recherche des antiquités nationales, membre de l'Académie royale des sciences de Stockholm, né à Halle, a publié l'arbre généalogique du célèbre compositeur George-Frédéric Hændel, suivi de notices tirées de sources originales et authentiques, sous ce titre : *Georg Friedrich Hændel's Stammbaum, nach Original-Quellen und authentischen*

*Nachrichten aufgestellt und erläutert.* Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1844, grand in-fol. avec trois tableaux in-plano. Ce travail est fait avec beaucoup de soins et de discernement.

**FOERSTER (GASPARD)**, le vieux ou l'ancien, fut chantre et libraire à Dantzick vers 1643, et mourut au couvent Olivia, en 1652, après avoir embrassé la religion catholique. Le compositeur théoricien Marc Scacchi lui a dédié son livre intitulé : *Cribrum musicum*. Il semble, d'après un passage d'une lettre de cet écrivain à Chrétien Werner, que Foerster avait composé des *Præcepta theoretica* de musique.

**FOERSTER (GASPARD)**, le jeune, naquit en 1617 à Dantzick ; son père paraît avoir été frère du précédent. Après avoir étudié dans sa jeunesse les sciences, les langues et la musique, il entra comme chanteur dans la chapelle du roi de Pologne, et reçut des leçons de composition de Marc Scacchi. Le goût passionné qu'il prit pour cet art le détermina à demander un congé pour aller à Rome étudier dans l'école des successeurs de Palestrina. Après avoir passé quelque temps dans cette ville, il alla à Venise, où la noblesse le combla de présents et d'honneurs. Enfin, le désir de revoir sa patrie le ramena à Dantzick ; en y arrivant, il y reçut du roi de Danemark, Frédéric III, sa nomination de maître de chapelle de ce prince, avec un traitement de 1,000 thalers. Foerster mit tous ses soins à rassembler, dans la chapelle qui lui était confiée, des artistes de talent ; entre autres, Ernest Hinsch, organiste de la cour à Dantzick, élève de Froberger. Ce fut dans ce temps qu'il écrivit quelques-unes de ses meilleures compositions, particulièrement des trios pour deux violons et basse de viole qui, au dire de Mattheson, eurent alors un succès d'enthousiasme à Hambourg. Il paraît que le caractère inquiet de Foerster lui fit voir avec jalousie l'arrivée de la cantatrice française M<sup>lle</sup> La Barre, qui fut appelée à la cour de Danemark, avec un traitement égal à celui du maître de chapelle. Cet événement, et la guerre malheureuse où le Danemark était engagé contre la Suède, le déterminèrent à demander son congé en 1657, et à se rendre de nouveau à Venise. Il y passa plusieurs années, et dans cet intervalle, la guerre ayant éclaté entre la république et les Turcs, Foerster servit quelque temps comme capitaine dans une compagnie, et fut fait chevalier de Saint-Marc. La paix ayant été rétablie entre le Danemark et la Suède, le roi rappela son maître de chapelle qui consentit volontiers à reprendre ses fonctions, parce que M<sup>lle</sup> La Barre n'était plus à la cour de Copenhague.

Toutefois, il n'y resta pas longtemps ; la vie de cour n'était point faite pour lui, accoutumé à la liberté dont il avait joui à Venise ; dès 1661 il donna sa démission, se retira à Hambourg, et prit sa demeure chez le célèbre violoniste de ce temps Samuel-Pierre de Sidon. La société de quelques artistes lui rendait le séjour de cette ville agréable ; il ne la quitta que pour faire un voyage à Dresde, dans le dessein d'y voir l'illustre compositeur Henri Schütz, alors âgé de soixante-dix-sept ans. A son retour, il passa par sa ville natale, où il n'était pas allé depuis vingt ans. Le désir de s'y fixer lui vint à l'improviste ; il acheta un logement au couvent Olivia, et ne le quitta plus jusqu'à la fin de ses jours, si ce n'est pour aller chaque semaine à la ville faire exécuter, sous sa direction, les ouvrages qu'il avait composés dans la solitude. Il mourut à l'âge de cinquante-six ans, et fut inhumé avec beaucoup de pompe au couvent Olivia, le 1<sup>er</sup> mars 1673.

Toutes les compositions de Foerster sont restées en manuscrit, et étaient déjà devenues si rares au temps de Mattheson, que ce critique ne put s'en procurer une seule à Dantzick, quarante ans après la mort de l'auteur. On ne connaît de lui qu'un canon à trois parties sur les paroles : *Eccæ ancilla Domini*, qui a été inséré par Marc Scacchi, dans son *Cribrum musicum* (p. 213-215). Mattheson, à qui l'on doit ces détails sur la vie de Foerster, dit aussi qu'il a fait imprimer un livre qui a pour titre : *Musikalischer Kunstspiegel, worinn nicht allein die alten Zeichen auf den Linien gezeigt, sondern auch die Modi, und wie solche nach dem mi fa sollen unterschieden werden.* (Miroir de l'art musical, dans lequel on fait voir les anciens signes de la notation et les modes, et où l'on enseigne d'une manière claire les règles fondamentales de la composition). Mattheson dit (*Ehrenpforte*, etc., p. 76) que cet ouvrage a été tiré à un très-petit nombre d'exemplaires ; mais il n'a pu indiquer ni le lieu ni la date de l'impression.

**FOERSTER (JEAN-CHRÉTIEN)**, constructeur d'orgues et de carillons, et campaniste habile, naquit à Oppeln, petite ville de la Silésie, en 1671. Pierre le Grand l'appela à Pétersbourg, en 1710, et le chargea de la confection d'un carillon qui fut placé sur la tour de Saint-Jacques. Ce carillon complet a deux octaves de pédales. Les fonctions de carillonneur furent confiées à Foerster, qui les conserva jusqu'à sa mort.

**FOERSTER (JEAN-JACQUES)**, fils du précédent, naquit à Pétersbourg au commence-



ment du dix-huitième siècle, et succéda à son père dans les fonctions de carillonneur. En 1756, il était attaché comme violoniste à la chapelle et à la musique particulière de l'empereur de Russie. Il était renommé par son double talent de claveciniste et de constructeur d'orgues.

FOERSTER (CHRISTOPH), maître de chapelle du prince de Schwartzbourg-Rudolstadt, naquit à Babra, petite ville de la Thuringe, le 30 novembre 1695. Il était fort jeune lorsqu'il commença l'étude de la musique, de plusieurs instruments et de l'orgue, sous la direction de Pitzler. Il continua plus tard ces mêmes études en plusieurs endroits, particulièrement à Weissenfels, où il prit des leçons régulières d'harmonie et de composition chez Heinichen, qui fut depuis lors maître de chapelle à Dresde. Ce maître étant parti pour l'Italie, Foerster alla à Mersebourg étudier chez Kauffmann, qui acheva de l'instruire dans le contrepoint. En 1717, il fut attaché au service de la cour de Mersebourg en qualité de compositeur. Deux ans après, il fit à Dresde une visite à son ancien maître Gerlach, et en 1723, il alla à Prague pour assister aux fêtes données à l'occasion du couronnement de l'empereur. Il y fit la connaissance des maîtres de chapelle Fux et Caldara, du célèbre luthiste Conti, et de plusieurs autres artistes. Après avoir passé trente ans au service au duc de Mersebourg, Foerster entra, en 1748, en qualité de maître de chapelle chez le prince de Schwartzbourg-Rudolstadt; mais il ne jouit pas longtemps des avantages de sa nouvelle position, car il mourut le 6 décembre de la même année. La fécondité de ce musicien fut remarquable : Gerber assure qu'il a composé plus de trois cents morceaux, dont la plupart étaient des cantates avec orchestre, et des symphonies. Le plus grand nombre de ces morceaux est resté en manuscrit; parmi ceux qu'on connaît, on remarque : 1° Six sonates, et six cantates pour le clavecin. 2° Douze concerts pour divers instruments. Ces trois œuvres, en manuscrit, sont dédiées à la duchesse de Mersebourg. 3° Une année entière de cantates pour l'église. Cette collection était en manuscrit chez C. P. E. Bach, à Hambourg. 4° Le psaume 116<sup>e</sup> (*Laudate Dominum*) à quatre voix, violon principal, deux violons, viole, orgue, deux trombes et timbales. 5° Cantate anniversaire de naissance, et deux cantates de noces, à quatre voix, avec accompagnement d'orchestre. 6° Un duo et trois cantates italiennes, avec orchestre. 7° Six ouvertures à six, sept et huit parties. 8° Six symphonies à quatre parties, premier

recueil. 9° Cinq symphonies à six et dix parties, deuxième recueil. 10° Six symphonies pour deux violons, clavecin et plusieurs instruments de ripieno, Nuremberg, chez Hafner, gravé. 11° Six duos italiens avec deux violons et basse *ad libitum*, gravés par les soins de Telemann, après la mort de l'auteur.

FOERSTER (EMMANUEL-ALOYSIUS), pianiste et maître de chapelle à Vienne, naquit en Bohême en 1757, fit ses études à Prague, et se rendit à Vienne en 1779. Il est mort en cette ville, le 10 novembre 1823, à l'âge de 76 ans. Cet artiste s'est fait connaître dès 1790 par de nombreuses compositions tant pour le clavecin que pour d'autres instruments. En voici la liste : 1° 11 *Sonate a cembalo solo*, op. 1, Vienne, 1790. 2° *Idem*, op. 2, *ibid.*, 1791. 3° 12 *Deutscher Lieder*, *ibid.* 4° *Cantate auf die Huldigungs-Feyer Franzens, für Klavier*, *ibid.*, 1792. 5° 3 *Duetti a cembalo con flauto o violino*, op. n° 1, 2, 3, *ibid.* 6° 3 *Sonatas for the piano-forte with german flute or violin*, op. 7, Londres, 1793. 7° *Deux quatuors pour clavecin, violon, alto et basses*, op. 8, liv. 1 et 2, Offenbach, 1795. 8° *Six quatuors pour deux violons, alto et basse*, op. 6, *ibid.* 9° *Sextuor pour piano, violon, alto, violoncelle, flûte et basson*, op. 9, *ibid.*, 1796. 10° *Deux quatuors pour clavecin, violon, alto et basse*, op. 10, liv. 1 et 2, *ibid.* 1796. 11° *Deux idem*, op. 11, liv. 1 et 2, *ibid.*, 1796. 12° *Deux solos*, op. 12, Vienne. 13° *Quartetto a cembalo, viol., alto e basso*, *ibid.* 14° *Due sonate per il cembalo*, op. 13, *ibid.*, 1802. 15° *X Variazioni per il cembalo*, *ibid.*, 1802. 16° *Six quatuors pour violon*, op. 16, *ibid.*, 1799. 17° *Notturmo concert.* per 2 viol., 2 alt., flauto, oboe, fagotto, 2 corni, violoncello e contra-basso n° 1, Augsburg, 1799. 18° 11 *Sonate e due thema con dieci variaz. per il cembalo*, Vienne. 19° *Rondos variaz. sull' duetto*: Pace, caro mio sposo, n° 14, Vienne et Offenbach. 20° *Huit variations sur un thème de Mozart*, Spire et Heilbronn, 1797. 21° *X variations en la bémol*, Heilbronn, 1797. 22° *Trois sonates pour le piano seul*, op. 17, Spire et Vienne. 23° *Trio pour clavecin, violon et basse*, op. 18, 1801. 24° *Cavatevi padroni, varié pour le clavecin*, Offenbach. 25° *Deux quatuors pour deux violons, deux altos et violoncelle*, op. 19 et 20, non gravés. 26° *Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle*, op. 21. 27° *Trois sonates pour piano*, op. 22, n° 1, 2, 3. 28° *Grande sonate pour piano, à quatre mains*, op. 24. 29° *Fantaisie suivie d'une grande sonate pour le piano*, op. 25. 30° *Sept variations*

sur un thème de Mozart, pour le piano, 1803. 31° Six sonates très-faciles pour le piano, liv. 1 et 2. 32° Quintuor pour deux violons, deux altos et basse; Vienne, 1804. Foerster s'est aussi placé parmi les écrivains sur la musique par un traité d'harmonie et d'accompagnement qu'il a publié sous ce titre : *Anleitung zum Generalbass, mit Notenbeispielen in 146 Nummern*; Vienne et Leipsick, 1805, in-8°. Il y a de la méthode dans cet ouvrage.

**FOERSTER** (ÉDOUARD), compositeur et professeur de piano à Berlin, né à Dantzick, en 1805, est mort à Berlin, le 3 août 1857, à l'âge de cinquante-deux ans. On connaît de lui une symphonie et quelques ouvertures pour l'orchestre, des sonates de piano et plusieurs œuvres de musique vocale.

**FOERTSCH** (JEAN-PHILIPPE), poète et compositeur dramatique, médecin et conseiller de l'évêque de Lubeck, naquit le 14 mai 1652, à Wertheim, dans le duché de Bade, où son père était bourgmestre. Jean-Philippe Krieger, maître de chapelle à Weissenfels, lui donna les premières leçons de composition; les cours de médecine qu'il suivit à Francfort, Jéna, Erfurt, Helmsstadt et Alldorf, lui fournirent ensuite les occasions de compléter son instruction musicale sous la direction de plusieurs maîtres. Ses études terminées, il voyagea en Hollande, en France, se rendit à Hambourg, en 1671, et y entra comme ténor dans la chapelle du Conseil. Cette époque était celle de la création de l'Opéra allemand, et Hambourg était le lieu où ce genre nouveau était cultivé avec succès. Foertsch, séduit par l'intérêt que lui offrait la musique dramatique, consentit non-seulement à prendre un emploi dans la troupe chantante, mais se mit aussi à l'œuvre comme compositeur et comme poète; car en peu de temps il écrivit les livrets et la musique des opéras dont voici les titres : *Crésus* (1684), *la Chose impossible* (1685), *Alexandre à Sidon* (1688), *Eugénie* (1688), *Xerxès* (1689), *Cain et Abel* (1689), *Cimbria* (1689), *Talestris* (1690), *Don Quichotte* (1690). Dans tous ces ouvrages, il joua lui-même un rôle. Le succès de ses compositions lui procura des propositions du duc de Schleswig, Chrétien-Albert, pour qu'il acceptât la place de maître de chapelle à Gottorff, et la ville de Lubeck lui offrit le titre de cantor. Il choisit la place de maître de chapelle, comme plus honorable et plus lucrative; mais il ne la garda pas longtemps, car il la possédait à peine depuis un an, quand la guerre vint désoler le Holstein et le Schleswig; il se vit obligé de quitter son poste et de se ré-

fugier à Kiel, où il se fit recevoir docteur en médecine. Il exerça quelque temps cet art à Schleswig et à Husum, fut nommé, en 1689, médecin du duc de Bade, et passa, en 1694, au service de l'évêque d'Eutin, en qualité de conseiller et de médecin ordinaire, et enfin avec les mêmes titres à Lubeck, en 1705. Il vivait encore en 1708. Foertsch est vraisemblablement l'exemple unique d'un savant médecin qui a été en même temps compositeur distingué. Il avait aussi un savoir classique dans l'art d'écrire la musique, car, indépendamment de ses œuvres dramatiques, il a laissé en manuscrit des pièces de clavecin d'un bon style; et Mattheson, à qui nous devons des renseignements contemporains sur cet artiste, nous apprend (dans son *Patriote musical*) que Foertsch s'amusait souvent à écrire des canons artificiels qu'il envoyait au maître de chapelle Thiele, et dans lesquels on remarquait une connaissance profonde du contrepoint.

**FOERTSCH** (WOLFGANG), organiste de l'église Saint-Laurent, à Nuremberg, né au commencement du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer, en 1734, une fugue sur un thème allemand, sous le titre de *Musicalische Kirchenlust*; Nuremberg, in-fol., et une autre fugue sur le cantique : *Nun lobt meine Seele*, etc.

**FOGAÇA** (JEAN), moine portugais et compositeur au monastère d'Ossa, près de Lisbonne, naquit dans cette ville, en 1589. Il apprit la musique sous la direction d'un maître nommé Lobo, fit ses vœux en 1608, et mourut à Lisbonne en 1658, dans sa soixante-neuvième année. Il a laissé, en manuscrit, des messes qui se trouvent dans la bibliothèque royale à Lisbonne.

**FOGGIA** (ROMESCA-DI), maître de chapelle de la cathédrale de Turin, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer un recueil de sa composition sous ce titre : *Messe e motetti a otto voci*; Venise, 1620.

**FOGGIA** (FRANÇOIS), compositeur de l'école romaine, naquit à Rome, en 1604. Son premier maître de musique fut Antoine Cifra : il passa ensuite dans l'école de Bernardin Nanini, puis dans celle de Paul Agostini. Plus tard, il épousa la fille de ce dernier maître. Ses études étant terminées, il fut appelé, quoique fort jeune, comme maître de chapelle au service de l'électeur de Cologne, Ferdinand-Maximilien. De là, il se rendit à la cour de Bavière, y demeura plusieurs années, et n'en sortit que pour aller diriger la musique de l'archiduc Léopold d'Autriche. De retour en Italie, il fut maître des cathédrales de Narni et de Monte-

fiascone, puis il eut à Rome la chapelle de Sainte-Marie-in-Aquiro et celle de Sainte-Marie-in-Transevere; après quoi il entra comme maître de chapelle à Saint-Jean de Latran, au mois de décembre 1636, et y resta jusqu'à la fin de juillet 1661. Il passa alors en la même qualité à Saint-Laurent in Damaso. En 1646, on lui avait offert la place de maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, mais il hésita longtemps, et la place fut donnée à Horace Benevoli. Après qu'Abbatini se fut retiré, on offrit de nouveau les mêmes fonctions à Foggia, et il en prit possession le 13 juin 1677. Il resta au service de cette basilique jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 8 janvier 1688. Il fut inhumé à Sainte-Praxède. Son successeur à Sainte-Marie-Majeure fut son fils (Antoine Foggia), qui cessa de vivre au mois de mai 1707. F. Foggia est considéré à juste titre comme un des maîtres les plus habiles de l'école romaine appartenant au dix-septième siècle. Il fut un des premiers musiciens qui, en Italie, ont traité la fugue dans le style tonal : la plupart de ses prédécesseurs n'avaient écrit que des fugues réelles. Cette différence coïncide avec la transformation de la tonalité, développée par l'introduction des accords dissonants naturels dans la musique, vers le temps de la naissance de Foggia. L'harmonie de ce maître est douce, pure et correcte. On a de lui les productions dont voici les titres : 1.<sup>o</sup> Deux livres de motets à deux, trois, quatre et cinq voix, Rome, Grignani, 1640 et 1645. 2.<sup>o</sup> *Due libri di messe e motetti a 2, 3 e 4 voci*, Rome, Mascardi, 1550. 3.<sup>o</sup> *Due libri di letanie e motetti a 2, 3, 4, 5 voci*, Rome, Mascardi, 1652. Il y a une deuxième édition de ces litanies, Rome, 1672. 4.<sup>o</sup> *Due libri di salmi a 4 voci*, Rome, De Lazzaris, 1660. 5.<sup>o</sup> *Motetti sagri a 2, 3, 5 voci*, Rome, Fei, 1661. 6.<sup>o</sup> *Due libri di motetti a 3 voci pari*, 1662. 7.<sup>o</sup> *Due libri di messe a 4, 5, 8, 9 voci*, Rome, 1665. 7.<sup>o</sup> (bis) *Sacra cantiones 3 voc. equal. una cum Motettis de omni tempore, litanis et Salve Regina de B. V. M.*, op. 3, Rome, Fei, 1665. C'est une seconde édition. 8.<sup>o</sup> *Due libri di salmi a 5 voci*, Rome, Belmonti, 1667. 9.<sup>o</sup> *Messe a 2, 3, 4, 5 voci*, Rome, Mutii, 1672. 10.<sup>o</sup> *Messe e offertorii a 2, 3, 4, 5 voci*, ouvrage dédié à l'auteur même par Jean-Baptiste Cuifabri, Rome, 1673. 11.<sup>o</sup> *Offertorii a 4, 5, 6, 8 voci*, 1681. On trouve aussi des motets de Foggia dans la collection de Spiridione; le P. Martini en a inséré deux dans le deuxième volume de son *Essai sur le contrepoint* (part. II, p. 47 et suivantes), et les a analysés. Indépendamment des ouvrages qui viennent d'être cités, il est peu d'églises à

Rome où l'on ne conserve, dans les archives, des compositions manuscrites de Foggia, car ce maître fut aussi fécond que savant. Liberati, dans sa lettre à Octave Persaepaggi, s'exprime ainsi (p. 28) sur ce maître : *Di Paolo Agostino, ingegno impareggiabile tra gli altri n'è stato degno scolaro e genero il Sig. Francesco Foggia, ancor vivente, benchè ottuagenario, et di buona salute per grazia speciale di Dio, e per beneficio publico, essendo il sostegno e il padre della musica e della vera armonica ecclesiastica, come nelle stampe ha saputo far vedere, e sentire tanta varietà di stile, ed in tutti far conoscere il grande, l'erudito, il nobile, il pulito, il facile, ed il dilettevole tanto al sapiente, quanto all'ignorante*, etc. Après l'époque de Foggia, la musique d'église dégénéra à Rome, comme dans tout le reste de l'Italie; le style concerté devint à la mode, et l'on n'entendit plus de véritable musique religieuse qu'à la chapelle pontificale, d'où elle disparaît aujourd'hui.

FOGLIANI (Louis), né à Modène, à la fin du quinzième siècle, fit de bonnes études dans sa patrie, et se rendit savant dans les langues anciennes et dans la musique. On voit par une lettre que lui écrivait Pierre Arétin, en date du 30 octobre 1537, qu'il avait conçu le projet de traduire les œuvres d'Aristote; mais il mourut avant d'avoir achevé ce travail, vers 1559, dans un âge peu avancé. C'est sans doute une partie de ce même travail qui se trouve dans l'ancien fonds des manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, sous ce titre : *Ludovicus Folianus Mutinensis : Piosculi Philosophi Aristotelis et Averrois. Cod. sac. XVI, 6757*. On a de ce savant : *Musica theórica, doctè simul ac dilucidè pertractata, in quinquamplures de harmonicis intervallis non prius tentatè continentur speculationes*, Venise, 1529, in-fol. Cet ouvrage est divisé en trois parties; dans la première, l'auteur traite des proportions musicales; dans la seconde, des consonnances; et dans la troisième, de la division du monochorde, sujet qui ne présente que les questions des première et seconde sections, considérées sous d'autres aspects. Les principes développés par Fogliani, dans son livre, sont conformes à ceux de Ptolémée. Jean-Baptiste Doni dit que Fogliani fut le premier qui découvrit que le demi-ton *mi-fa* n'est pas le *limma*, c'est-à-dire moins que la moitié du ton, comme on le croyait auparavant, mais un *demi-ton majeur*, et il le loue d'avoir dissipé les ténèbres de l'ignorance de son temps à cet égard comme en ce qui concerne les propor-

tions des tierces majeure et mineure (1). Doni se trompe en donnant ces choses comme des découvertes de Fogliani, car, ainsi qu'on vient de le dire, cette doctrine n'est que celle du Diatonique-Synton de Ptolémée; mais il a raison de dire que ce théoricien est le premier qui substituait cette même doctrine à celle de Pythagore dans la musique moderne, et c'est de la publication de son livre que date le système erroné de la nature des intervalles de la gamme et des proportions de ceux-ci, que la plupart des géomètres et physiciens s'obstinent encore à maintenir en dépit des nécessités tonales et harmoniques de la musique actuelle. En faisant des deux demi-tons de la gamme des demi-tons majeurs, bien qu'ils soient évidemment mineurs puisqu'ils sont attractifs, Fogliani ne put éviter l'absurde distinction des tons en majeurs et mineurs; car il fallait regagner d'un côté ce qu'on perdait de l'autre. De là toutes les conséquences erronées qui en découlent et qui ont mis depuis plus de trois siècles la théorie numérique de la musique en opposition formelle avec la pratique de l'art, et avec le sentiment des artistes. Fogliani a laissé en manuscrit un livre intitulé *Refugio di dubitanti*. Tiraboschi, qui le cite, croit qu'il traitait aussi de la musique, et dit qu'on présentait une requête, en 1558, afin d'obtenir un privilège de dix ans pour le faire imprimer; mais que des motifs, qu'on ne connaît pas, en empêchèrent la publication. Louis Fogliani s'est fait connaître aussi comme compositeur par des chants à plusieurs voix qui ont été insérés dans le précieux et rarissime recueil intitulé *Frottole*, publié par Petrucci de Fossonbrone, à Venise, et divisé en neuf livres qui ont paru entre les années 1504 et 1508. Un exemplaire de cette collection est à la Bibliothèque royale de Munich. Parmi les morceaux de Fogliani qui s'y trouvent, le plus singulier est celui où les quatre voix, *cantus*, *altus*, *tenor* et *bassus*, chantent des paroles différentes.

**FOGLIANI (JACQUES)**, organiste de la cathédrale de Modène, y naquit en 1475, et mourut dans la même ville, le 4 avril 1548, à l'âge de soixante-quinze ans, ainsi que le dé-

(1) Ludovico Fogliani Modenese... fa il primo a scoprire che il semi-tono comune mi-fa non è altrimenti il limbo, o meno della metà del tuono, come comunemente si credeva, ma un maggiore semi-tono, e che non era vero, che si adoprassero in pratica il Diatonico diatonico, ne che le nostre terze consonante fossero il Diatonico, e tritonico Pitagorico, ma si bene gli intervalli di sesquiquarta, o sesquiquinta proportionale, e simili altre cose, ch'egli cavò dalle tenebre dell'ignoranza di quel tempo (Op., t. I, p. 368).

montre l'inscription qui fut placée sur sa tombe dans la cathédrale :

*Memoria Jacobi Fogliani  
musicorum præstantissimi  
Qui stanneis præsertim fistulis quæ  
Follibus inflantur ingentem sui  
Sonum concertavit.  
Vixit ann. LXXV. Ob. IV. Id. Apr.  
MDXLVIII.*

Lancillotto parle de cet artiste dans sa chronique, sous la date du 14 juin 1547, à l'occasion du nouvel orgue de l'église de Saint-François, ouvrage de Maître Jean Cipria, de *Finale*, dans le duché de Modène, et dit que cet instrument est joué par Jacques Fogliani, organiste excellent (*Lo sonò M. Giacomo Fojano (sic) organista del Duomo eccellente et buonissimo*). Quelques chants à quatre voix de cet artiste se trouvent dans les livres septième et huitième des *Frottole*, imprimées à Venise, par Petrucci de Fossonbrone, en 1507 et 1508. On trouve aussi trois madrigaux à trois voix du même Jacques Fogliani, sur les paroles *Poi ch'io vidi, Ma donna, io prend' ardore, et Io vorrei, da d'Amore*, en partition, dans le huitième volume des extraits faits par Burney, pour son Histoire de la musique, lequel est parmi les manuscrits du Muséum britannique, sous le n° 11,588 du supplément.

**FOGLIETTI (l'abbé IGNAÇE-DOMINIQUE)**. Il a paru sous ce nom une traduction italienne de la méthode de plain-chant de la Feillée; ce livre a pour titre : *Il cantore ecclesiastico, ossia metodo facile per imparare il Canto fermo secondo le regole francesi, tradotta in lingua italiana ed ampliata, etc.*, Pinareolo, 1785, in-4° (1).

**FOIGNET (CHARLES-GABRIEL)**, né à Lyon, vers 1750, montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique, et y fit de rapides progrès. En 1779, il se rendit à Paris, où il donna des leçons de ce qu'on appelait alors *la musique vocale*, c'est-à-dire, de solfège, de clavecin et de harpe. En 1782 il publia quelques petits ouvrages de musique instrumentale, entre autres, un recueil d'airs d'opéras et d'opéras comiques, arrangés pour piano ou clavecin, avec accompagnement de violon; ce recueil avait pour titre : *les Plaisirs de la société*. Plus tard, il a composé la musique de plusieurs

(1) M. Gaspari, de Bologne, m'a indiqué un exemplaire qu'il possède de cet ouvrage, en un volume in-4°, daté de Pinareolo, 1788. J'ignore si c'est une deuxième édition, ou si j'ai été induit en erreur par mes premiers renseignements.

petits opéras pour les théâtres secondaires, et pour celui des jeunes élèves de la rue de Thionville. Voici les titres de ceux qui sont les plus connus : 1° *L'Apothicaire*, au théâtre des Beaujolais, en 1791. 2° *Le Mont Alphée*, 1791, au théâtre Montansier. 3° *Le Pèlerin*, opéra en 3 actes, 1792. 4° *Michel Cervantes*. 5° *Les petits Montagnards*, 1793. 6° *Les deux Charbonniers*, 1793. 7° *Les Divertissements de la Décade*, au théâtre de la Cité, 1794. 8° *Les Jugements précipités*, vaudeville. 9° *Robert le Bossu*, opéra, 1795. 10° *Les Brouilleries*, 1795. 11° *Les Sabottiers*, 1796. 12° *L'Antipathie*, 1797. 13° *L'heureux Rencontre*, 1797. 14° *Les Prisonniers français en Angleterre*, 1798. 15° *L'Orage*, 1798. 16° *Le Cri de la vengeance*, 1799. Foignet est mort à Paris, en 1825.

FOIGNET (François), fils aîné du précédent, né à Paris, vers 1785, apprit la musique fort jeune, et débuta, lorsqu'il était encore enfant, au *Théâtre des Jeunes Éléves*. Il s'y fit remarquer par son intelligence et son aplomb dans les morceaux de musique. Plus tard, il entra au *Théâtre des Jeunes Artistes*, de la rue de Bondy, et y joua avec beaucoup de succès dans les opéras, pantomimes et mélodrames, où il introduisait des romances et des airs qu'il chantait avec goût. Il écrivit alors la musique de plusieurs pantomimes et mélodrames, qui eurent du succès, et deux opéras intitulés : *les Noces de Lucette*, représenté en 1800, et *les Gendoliers*, en 1801. En 1806, un décret impérial ayant réduit le nombre des théâtres de Paris, celui des *Jeunes Artistes* fut supprimé, et Foignet s'engagea dans les théâtres des départements pour y chanter les rôles de ténors; plus tard, sa voix ayant baissé, il prit l'emploi de baryton, appelé, dans le langage des théâtres de France, *Martin*, *Lays* et *Solié*, du nom des acteurs qui ont joué d'origine les rôles de cet emploi. En 1825, Foignet chantait à Nantes; en 1829, il était attaché au théâtre de Lille; on le retrouve ensuite dans plusieurs villes du midi de la France, particulièrement à Angoulême, où il était régisseur du théâtre. Il mourut de misère à l'hôpital de Strasbourg, le 22 juillet 1845.

FOIGNET (GABRIEL), deuxième fils de Charles-Gabriel, est né à Paris en 1790. Son père lui enseigna les premiers principes de la musique et de la harpe; devenu ensuite élève de Cousineau et de Naderman pour cet instrument, il s'est fait entendre avec succès dans quelques concerts, et a eu de la réputation comme professeur, particulièrement depuis

1812 jusqu'en 1825. Après avoir été attaché comme harpiste à plusieurs théâtres, et en dernier lieu à l'Opéra-Comique, il a donné sa démission de cette place en 1821. Depuis 1828, il ne s'est plus fait entendre en public. Foignet a publié de sa composition une polonaise pour harpe et cor, Paris, Lemoine aîné.

FOLIOT (Eugène), né à Château-Thierry, fut d'abord maître de musique de la cathédrale de Troyes, et ensuite de la maison professe des Jésuites à Paris. On a de lui des motets en manuscrit. Il mourut à Paris, en 1777.

FOLQUET DE MARSEILLE, troubadour, qui vécut à la fin du douzième siècle et au commencement du treizième. Il ne naquit pas à Romans, dans le Dauphiné, comme il est dit dans la *Biographie universelle* des frères Michaud, mais à Marseille, ainsi que l'indique la désignation jointe à son nom. Dans sa jeunesse il composa des chansons passionnées pour la belle Azeline de Roquemartine, dont il était épris, et pour plusieurs autres dames dont il eut les faveurs. Plus tard il alla en Italie, vécut à la cour de Frédéric II, près du marquis de Monterrat; puis à Savone, dans la maison du seigneur de Carret. Ce fut alors qu'il entra dans les ordres, et, devenu prêtre fanatique, il obtint l'évêché de Toulouse et prêcha pour la persécution contre les Albigeois (1). Il mourut le 25 décembre 1251. Une de ses chansons se trouve, avec la mélodie notée, dans un manuscrit du treizième siècle, conservé à la bibliothèque ambrosienne de Milan, lequel contient un recueil de chansons de troubadours du même temps. Son nom est écrit en tête de cette chanson : *Folches de Marsela*.

FOLZ (Hans), barbier et maître chanteur à Nuremberg, naquit à Worms, en 1479. Wagen-seil le cite (*Von der Meistersängerkunst*, p. 534) comme auteur de mélodies intitulées : *Der Thell-ton, die Fell-Weis, der Baum-ton und der Freye-ton*. Il composait les paroles et la musique de ses pièces. Folz fut un grand partisan de la réformation.

FOND (JEAN-FRANÇOIS DE LA), né en France, à la fin du dix-septième siècle, se fixa à Londres, où il donnait des leçons de langues française et latine, ainsi que de musique. Il publia un livre dans lequel il proposait une nouvelle manière d'écrire la musique et d'accompagner la basse continue, sous le titre de *New System of Music, both theoretical and practical, and yet not mathematical* (Non-

(1) Millot, *Dist. des Troub.*, t. I, p. 308; et Francisque Mandet, *Histoire de la Langue romane* (le roman provençal), p. 359.

veau système de musique théorique et pratique et néanmoins non mathématique); Londres, 1725, in-8°. Mattheson, dans son *Parfait Maître de chapelle* (p. 58), a rendu compte de cet ouvrage, qui est maintenant complètement oublié. Le livre devait être divisé en plusieurs volumes, car on lit à la fin du premier, *The end of the first volume* : mais celui-là seul a paru. Le système proposé par De la Fond consiste à composer l'échelle musicale de douze notes au lieu de huit, et à considérer ces notes comme représentant, non des intonations déterminées, mais les degrés d'une gamme quelconque, majeure ou mineure; et conséquemment de supprimer les clefs, dont l'objet est précisément de déterminer les intonations dans les octaves diverses. Cette rêverie n'a pas eu plus de succès que les tentatives multipliées qu'on a faites postérieurement pour modifier ou changer entièrement la notation de la musique.

**FONGHETTI** (PAUL), d'une noble famille de Vérone, fut amateur de musique distingué, et a publié des *Madrigali a due voci co'l luto essia ghitarone* (sic). Verona, app. Franc. delle Donne et Scipione Vergne suo genero, 1598, in-4°. On a aussi de cet amateur : *Madrigali a tre voci, cioe canto, alto e tenore, in Venetia app. Ricciardo Amadino*, in-4°.

**FONSECA** (LUCIO PEDRO DE), maître de chapelle à Villa Vicosa en 1640, naquit à Campo-Mayor en Portugal. On trouve plusieurs ouvrages de sa composition, en manuscrit, dans la bibliothèque royale de Lisbonne.

**FONSECA** (CHRISTOVAN DE), jésuite portugais, né à Evora en 1682, fut un des meilleurs compositeurs de musique d'église qu'ait produits le Portugal. Il était professeur au collège des Jésuites à Santarem, où il mourut, le 19 mai 1728. Parmi ses compositions, Machado cite (*Bibliot. Lusit.*, t. 1, p. 576) un *Te Deum à quatre chœurs*.

**FONSECA** (NICOLAS DE), maître de chapelle et chanoine de l'église cathédrale de Lisbonne, fut élève de Lobo, fameux compositeur portugais. Il vivait en 1615. On trouve dans la bibliothèque royale de Lisbonne une messe à seize voix de sa composition.

**FONTAINE** (NOËL), aumônier des Carmélites d'Avignon, né à Cavaillon, vivait vers le milieu du dix-huitième siècle. On a de lui des *motets* à une et deux voix, avec orgue et instruments. Ces ouvrages sont restés en manuscrit.

**FONTAINE** (JEANNE), fille d'un maître de danse de Cologne, naquit à Munster, le 20 mai 1770. Dans sa jeunesse, elle apprit à jouer du

piano et les principes de l'art du chant. Après avoir chanté avec succès à Munster et à la cour de Bonn, elle obtint un emploi comme cantatrice chez le comte Bentheim de Steinfurt. Elle y fit la connaissance du musicien Henri-Antoine Erux, l'épousa en 1791, et le suivit à Munich lorsqu'il obtint une place de violon dans l'orchestre de l'électeur. Ce fut au théâtre de la cour de Bavière qu'elle parut pour la première fois sur la scène, dans le rôle de la *reine de la nuit*, de la *Flûte enchantée*. Sa beauté, l'élégance de sa taille, le volume et l'étendue de sa voix, excitèrent le plus vif enthousiasme. Charmé des avantages qu'il trouvait dans cette jeune cantatrice, le maître de chapelle Winter entreprit de former son talent par des études de vocalisation, et la célèbre actrice Françoise Amberger perfectionna son jeu scénique par ses leçons. Ses progrès furent si rapides, que l'étonnement égala l'admiration publique quand elle reparut dans les principaux rôles des opéras allemands. Aussi belle que remarquable par ses talents, elle eut beaucoup d'admirateurs; mais on dit qu'elle fut toujours fidèle à son mari. Elle le suivit à Mayence, et n'y eut pas moins de succès qu'à Munich; mais la mort imprévue de son époux lui rendit insupportable le séjour de cette ville, et bientôt elle s'en éloigna pour paraître sur différents théâtres; partout elle fut accueillie par la faveur publique. Au milieu de ses succès, elle rencontra M. Fontaine, officier français, qui lui offrit ses vœux; elle unit son sort au sien, se retira du théâtre, et vécut heureuse jusqu'en 1797, où une mort prématurée l'enleva à ses amis, à l'âge de vingt-sept ans. La musique et l'art dramatique firent en elle une perte considérable; peu de cantatrices allemandes ont réuni autant d'éléments de succès.

**FONTAINE** (ANTOINE-NICOLAS-MARIE), violoniste, est né à Paris, en 1785. Les premières leçons de musique et de violon lui furent données par son père, musicien de l'Opéra; il fut ensuite, et successivement, élève de Lafont, de Kreutzer et de Baillot. Entré au Conservatoire de Paris en 1806, il obtint le premier prix de violon au concours de 1809. Vers le même temps, il étudia l'harmonie sous la direction de Catel et plus tard chez M. Daussoigne; puis il reçut des leçons de composition de Reicha. A peine les études de cet artiste furent-elles terminées, qu'il partit de Paris pour se faire entendre dans les départements de la France, en Belgique, et dans l'Allemagne du Rhin, au lieu de s'attacher à l'orchestre d'un théâtre, comme les autres élèves du Conservatoire.

Pendant plus de dix ans, il ne cessa de voyager pour donner des concerts, ne faisant, dans cet intervalle, que de courtes apparitions à Paris, pour y publier ses ouvrages. Enfin, fatigué de cette existence agitée, où les succès sont presque toujours compensés par des tribulations, il s'est fixé dans le lieu qui l'a vu naître, vers 1825, et depuis lors il s'y est livré à l'enseignement. Le roi Charles X l'avait nommé *Violon solo* de sa musique particulière ; la révolution de 1830 lui a enlevé le titre et les émoluments de cette place. M. Fontaine a publié beaucoup de concerts, solos et airs variés pour le violon, qui ont obtenu du succès, et que les violonistes ont souvent fait entendre dans les concerts. La liste de ses ouvrages publiés renferme : 1° Premier concert de violon, en ré majeur, avec orchestre, Paris, Leduc. 2° Deuxième concerto, en la majeur, Paris, Janet. 3° Airs variés pour le violon, avec orchestre, ou quatuor, ou piano, n° 1 à 15, Paris, Janet, Leduc, Erard ; Milan, Ricordi, etc. 4° Trois grands rondos pour violon et orchestre, Paris, Hanry, Leduc, etc. 5° Cinq fantaisies pour violon et quatuor ou piano, *ibid.* 6° Duos concertants pour violon, Paris, Leduc, Janet et Cotelle. M. Fontaine a en manuscrit : 7° Troisième concerto, en ut ; quatrième, *idem*, en ré mineur ; cinquième, *idem*, en mi mineur. Ce dernier concerto a été exécuté par l'auteur, à la séance annuelle de la société des Enfants d'Apollon, en 1828. 8° Sérénade pour violon principal dialoguée avec l'orchestre (en ut). 9° Trio concertant pour piano, violon et violoncelle (en mi bémol) ; 10° Ouverture pour l'orchestre (en mi bémol) ; 11° *Benedictus* pour voix de soprano et chœur, avec orchestre. Son dernier ouvrage publié consiste en trois grands duos pour deux violons, op. 32, n° 1, 2, 3. Paris, Launer ; Mayence, Schott.

**FONTAINE (MORTIER DE).** Voyez MORTIER DE FONTAINE.

**FONTANA (VINCENTO)**, compositeur vénitien, vécut dans la première moitié du seizième siècle. On a imprimé de sa composition : *Canzone villanesche a tre voci alla napoletana. Libro primo. In Venetia, app. Ant. Gardano, 1545, in-4° obl.*

**FONTANA (BÉNIGNE)**, musicien italien, paraît avoir vécu en Allemagne vers le milieu du dix-septième siècle. Il a fait imprimer à Gosslar, en 1638, un recueil de motets à deux voix, sous ce titre : *Modulationes 2 vocum.*

**FONTANA (JEAN-ÉTIENNE)**, compositeur italien, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer des messes,

des motets, un *Miserere* et des litanies à huit voix, qui sont indiquées dans le catalogue de Pastorf, p. 7.

**FONTANA (JEAN-BAPTISTE)**, compositeur italien qui vivait en 1660, est auteur d'un recueil de *Sonate a 1, 2, 3, per violino, cornetto, fagotto, violoncello ed altri stromenti con basso continuo*. Cet ouvrage est indiqué dans le catalogue de Pastorf, p. 31.

**FONTANA (FABRIZIO)**, organiste de Saint-Pierre du Vatican à Rome, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, naquit à Turin, en 1650. Il s'est fait connaître par un recueil de pièces d'orgue qui a pour titre : *Ricorsari per l'organo*, Rome, 1677, in-4°.

**FONTANA (MICHEL-ANGE)**, compositeur au dix-septième siècle, a fait imprimer *Motetti e Messe a 2, 3 e 4 voci, con basso continuo*, Venise, 1679.

**FONTANA (ANTOINE)**, né à Carpi, vers 1750, fut prêtre et académicien philharmonique de Bologne. Il fit exécuter dans cette ville, en 1770, un *Domine* de sa composition, que le docteur Burney entendit et dont il fait l'éloge dans la relation de son voyage en Italie.

**FONTANA (UNAPIO)**, compositeur dramatique, fut, dit-on, élève du Conservatoire de Milan. Le premier ouvrage qui le fit connaître était un opéra semi-sérieux, intitulé *Isabella di Lara*, représenté à Rome, en 1837. Dans un voyage qu'il fit à Paris, en 1840, il écrivit pour le Théâtre de la Renaissance le *Zingaro*, opéra en deux actes. Dans la même année, il se rendit en Grèce avec le titre de directeur de musique du Théâtre-Italien d'Athènes ; mais il ne tarda pas à se dégoûter de cette position, car, vers la fin de 1841, il était de retour en Italie. Dans l'année suivante, il fit représenter à Padoue son opéra intitulé *Giulio d'Este*. Son meilleur ouvrage est incontestablement l'opéra sérieux *I Baccanti*, qu'il a écrit, en 1849, pour le théâtre de la Scala, à Milan. La musique de cet opéra a été arrangée pour le piano et publiée à Milan, chez Ricordi.

**FONTANA.** Trois chanteurs de ce nom se sont rendus célèbres. Le premier, *Pierre-Antoine*, né à Bologne, brillait vers 1690 ; le second, *Giacinto*, surnommé *Farfallino*, soprano, se fit admirer à Rome vers 1750, dans les rôles de femmes ; le troisième, *Augustin*, Piémontais, était au service de la cour de Sardaigne, en 1750. Il y a eu aussi une bonne basse chantante, dont les noms étaient *Nicolo Fontana*. Fontana était de Bologne : il chanta avec succès dans cette ville, vers 1830 ; puis il fut engagé à Modène, à Milan, à Turin, à Venise,

à Rome, à Trieste. Il mourut à Mantoue, vers la fin de 1642.

**FORTE (NICOLAS)**, musicien vénitien, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. Il fut un des premiers compositeurs d'opéras représentés dans sa ville natale. En 1642, il a donné, au théâtre *San-Mosè*, *Sidonio e Dorisbe*, drame en 3 actes. Forte fut un des compétiteurs de Cavalli pour la place d'organiste du second orgue de l'église Saint-Marc, de Venise. Cavalli obtint la place le 25 janvier 1639; mais Forte fut considéré, dans ce concours, comme un artiste de grand mérite.

**FORTEGO (SILVESTRE GANASSI DEL)**. Voyez GANASSI.

**FORTEI (NICOLAS)**, né en 1597 à Orzi Nuovi, ou Orciano, dans les états de l'église, s'est fait connaître comme compositeur de musique religieuse par les ouvrages intitulés : 1<sup>o</sup> *Melodie sacre*, 3, 3, 4 et 5 vocum et basso general, Venise, 1554. 2<sup>o</sup> *Bizzarris poetiche* a 1, 2 et 3 voci, libro 1<sup>o</sup>, op. 2. Les deuxième et troisième livres ont paru en 1636 et 1639, à Venise, chez Alexandre Vincenti. 3<sup>o</sup> *Comptata a cinque con antifone ed alcuni salmi a tre, con due violini, et due Conflator a tre*, op. 3, *ibid.*, 1640. 4<sup>o</sup> *Missa e salmi* a 4, 5, 6 et 8 voci con violini, op. 6, *ibid.*, 1647. 5<sup>o</sup> *Salmi brevi a otto voci co'l primo coro concertato*, op. 7, Venise, Garcano, 1647.

**FORTEJO (JEAN)**, compositeur, né en Danemark, fut envoyé par Christian IV en Italie, pour y perfectionner ses talents, vers 1593. Il se rendit à Venise et y devint élève de Jean Gabrieli, célèbre organiste de la république. Après avoir publié quelques ouvrages en Italie, il retourna en Danemark, où il était au service de la cour en 1606. On connaît, sous le nom de cet artiste : *Il primo libro de Madrigali*, Venise, 1599, in-4<sup>o</sup>. 2<sup>o</sup> *Il secondo libro de Madrigali a 5 et 6 voci*, Venise, 1599, in-4<sup>o</sup>.

**FORTEMAGGI (ANTOINE)**, maître de chapelle de l'église Sainte-Marie-Majeure, né à Rome, a obtenu cette place le 26 août 1793, d'abord comme coadjuteur de Lorenzani, puis en titre, depuis 1806 jusqu'au 4 mai 1817, époque de sa mort. Il a laissé en manuscrit plusieurs morceaux de musique d'église de sa composition. Dans la collection de l'abbé Santini, à Rome, on trouve de Fontemaggi une messe à trois voix, deux messes à quatre, et une messe de Requiem avec deux Dies iræ, et deux Libera.

Son fils aîné, DOMINIQUE FONTENAGGI, fut d'abord organiste de Saint-Jean de Latran, puis fut nommé maître de la chapelle de Sainte-

Marie-Majeure; il a obtenu cette place le 15 juin 1825. Il est, depuis 1807, membre de la société de Sainte-Cécile, de Rome, et a été nommé, en 1832, examinateur des élèves, pour l'admission dans cette société. On connaît, sous son nom, plusieurs œuvres de musique d'église, en manuscrit.

**FORTEMAGGI (JACQUES)**, second fils d'Antoine, né à Rome, est organiste de Saint-Pierre du Vatican. En 1828, il a été nommé membre de l'Académie de Sainte-Cécile, et depuis 1839 il est un des examinateurs des élèves. Cet artiste s'est fait connaître comme compositeur dramatique par l'opéra *La Testa di bronzo*, représenté à Rome, en 1835. Dans la même année, il a fait exécuter à Naples *Jefta*, oratorio en trois parties. On connaît aussi de lui de la musique d'église, en manuscrit.

**FONTENAY (HUGUES DE)**, né à Paris vers la fin du seizième siècle, fut chanoine de Saint-Émilien au diocèse de Bordeaux. On a de cet auteur divers ouvrages de musique sacrée, dont voici l'indication : 1<sup>o</sup> *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli Jubilate Deo*. Paris, Pierre Ballard, 1622, in-4<sup>o</sup>. 2<sup>o</sup> *Missa quatuor vocum ad imitationem cantilenæ*. Voyez du gay printemps. » Paris, Pierre Ballard, 1622, in-4<sup>o</sup>. 3<sup>o</sup> *Missa sex vocum ad libitum*, *ibid.*, 1622, in-4<sup>o</sup>. 4<sup>o</sup> *Preces ecclesiasticæ, liber primus*, Paris, *ibid.*, 1623.

**FONTENAY (LOUIS-ABEL DE BONNE-FONS, abbé de)**, est né à Castelnau-de-Brassac, en 1757. A l'âge de seize ans, il entra chez les Jésuites, et pendant quelques années il enseigna les humanités à leur collège de Tournon. Après la suppression de l'ordre, il se rendit à Paris, et fut employé, en 1776, à la rédaction des *Petites Affiches*, et à celle du Journal général de France. Ses opinions prononcées contre les principes de la révolution l'obligèrent à s'expatrier après les événements du 10 août; mais après le 16 brumaire an VIII, il profita de la loi d'amnistie et rentra en France, où il reprit ses travaux littéraires. Il mourut à Paris, le 28 mars 1806, dans un état voisin de la misère. Ce littérateur a publié un *Dictionnaire des artistes* (Paris, 1777, 2 vol. in-8<sup>o</sup>), compilation dans laquelle on trouve des renseignements sur quelques musiciens français.

**FONTENELLE (M. GRANGES DE)**, compositeur, né en 1709 à Villeneuve d'Agen, reçut les premières leçons de musique d'un maître de cette ville. Venu jeune à Paris, il apprit l'harmonie sous la direction de Rey, chef d'orchestre de l'Opéra, et reçut des conseils de Sacchini pour la composition. Ses pre-



miers ouvrages furent des cantates, entre autres celle de *Circé*, par J.-B. Rousseau. En 1799, il fit représenter *Hécube*, grand opéra en 3 actes, qui n'eut pas le succès qu'il méritait; on y remarquait quelques beaux airs, des chœurs énergiques, et la colère d'*Achille*, récitatif accompagné dont l'effet était prodigieux. Malheureusement, le style général de l'ouvrage rappelait alternativement la manière de Gluck, de Piccinni et de Sacchini. On reprochait aussi à M. de Fontenelle des emprunts faits à quelques autres maîtres, ce qui a fait dire que les paroles étaient de *Mil-cent*, et la musique de *Cent mille*. M. de Fontenelle a écrit un grand opéra sur le sujet de *Nidée*, qui a été reçu, en 1802, à l'Académie royale de musique, mais qui n'a point été joué. En 1810, il a fait exécuter chez Davaux (voyez ce nom) des quatuors de violon de sa composition, qui ont été applaudis; on connaît aussi de lui une cantate intitulée : *Priam aux pieds d'Achille*, paroles de Coupigny. Il est mort à Villeneuve d'Agen, en 1819, à l'âge de 50 ans.

**FONTMICHEL** (HIPPOLYTE-HONORÉ-JOSEPH COURT DE), compositeur-amateur, est né à Grasse (départ. du Var) en 1799. Le goût de la musique se manifesta en lui, dès son enfance, comme une passion insurmontable, et lui fit négliger toute autre carrière pour l'étude de cet art. Il fut admis comme élève du Conservatoire, le 8 octobre 1819. Devenu ensuite élève de Chelard, il obtint en 1822 le deuxième prix au concours de l'Institut. Après avoir publié quelques romances, il a donné à Marseille, en 1835, un opéra intitulé : *Il Gitano*, et l'année suivante il a fait représenter à l'Opéra comique *Le chevalier de Canolle*, ouvrage en trois actes, accueilli avec froideur par le public. M. Court de Fontmichel, qui a de la fortune, a, depuis cet échec, abandonné la carrière de la composition dramatique.

**FONTON** (CHARLES), orientaliste français, vivait à Constantinople en 1751, comme l'indique la date de deux ouvrages manuscrits, qui se trouvent à la bibliothèque impériale, sous le n° V, 1793, D, in-4°. L'un est une espèce de roman composé en persan, et traduit du turc en français par Fonton; l'autre, qui est de sa composition, a pour titre : *Essai sur la musique orientale, comparée à la musique européenne*. L'auteur paraît peu versé dans la matière qu'il traite; son ouvrage est d'ailleurs devenu inutile, depuis la publication du beau travail de Villoteau, inséré dans la *Description de l'Égypte* (voyez VILLOTEAU), et de celui de Kieseewetter (voyez ce nom).

**FORBES** (JEAN), musicien écossais, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle, et s'est fait connaître par un ouvrage qui a pour titre : *Songs and fancies, or several musical parts, with a brief introduction to Musick* (chansons et caprices mis en musique à plusieurs parties, avec une courte introduction à l'art de la musique). Aberdeen, 1681, in-8°.

**FORCADEL** (PIZZANI), né à Saint-Pons en Languedoc, et non à Béziers, comme on le dit dans la *Biographie universelle*, fit dans sa jeunesse un voyage en Italie, et séjourna à Rome et dans quelques autres villes. Lorsqu'il fut de retour en France, Ramus lui fit obtenir en 1560, une chaire de mathématiques au Collège royal de Paris. Il conserva cette place jusqu'à sa mort, arrivée en 1576. Il était peu versé dans la littérature classique. Gassendi (*Vie de Peiresc*) prétend même qu'il n'avait point étudié le latin; cependant les nombreuses traductions qu'il a publiées d'ouvrages qui paraissent pour la première fois en français, semblent prouver le contraire. On a de lui *Le livre de la musique d'Euclide*, Paris, 1572, in-8°. C'est une traduction inexacte de fragments peu intéressants, relatifs à la musique, qu'on attribue au célèbre géomètre grec (voyez EUCLIDE). M. Louis Lucas (voyez ce nom) a reproduit la traduction de Forcadel, dans son livre intitulé : *Une révolution dans la musique* (p. 247-282).

**FORCHT** (FRANÇOIS-MAURICE), professeur de musique à Dresde, né le 2 octobre 1760, à Brandis, près de Leipsick, est mort le 14 décembre 1815, à Polenz, près de cette ville. Il a publié des airs nationaux de la Pologne, des gammes majeures et mineures pour le piano, et a rédigé quelques numéros d'un écrit périodique sur la musique intitulé : *Erato*.

**FORD** (THOMAS), musicien de la suite du prince Henry, fils du roi Jacques I<sup>er</sup>, est auteur de quelques canons et rondes, imprimés dans la collection d'Hilton, et d'un recueil d'airs de différents caractères, pour quatre voix, luth, orpharion ou basse de viole, publié sous ce titre : *Musick of sundrie kinds set forth in two Books, the first whereof are aires for four voices to the lute, orpharion, or bass-viol; with a Dialogue for two voices and two bass - viols in parts, tunde the lute-way. The second are pavens, gagliards, almaines, loies, giggs, thumpes, and such like, for two bass-viols the lute-way so made as the greatest number may serve to play alone, very easy to be performed*, Londres, 1607, in-fol.

**FORD** (MISS), née en Angleterre, virtuose

sur l'harmonica, vers 1760, a publié une méthode sur l'art de jouer de cet instrument, sous le titre de : *Instruction for playing on the musical glasses*, Londres, 1760, in-8°.

**FORD** (DAVID-EVERARD), professeur de musique et organiste à Lymington, ville du comté de Southampton, a publié, depuis 1822 jusqu'en 1836, sept livres de chants à deux voix avec accompagnement d'orgue pour les psaumes et hymnes, sous le titre : *Original Psalm and Hymn tunes*. Londres, Simpkin et Marshall, petit in-8° obl. Ford est aussi auteur d'un traité élémentaire de musique, dont il a été fait plusieurs éditions à Londres, sous le titre de : *Rudiments of Music*, in-12.

**FORDUN** (JEAN DU), le plus ancien historien écossais qui nous ait transmis une Chronique générale sur sa patrie. On croit qu'il naquit à Fordun, village du comté de Mearns, et comme il n'a poussé son histoire que jusqu'en 1360, on présume qu'il vécut vers le milieu du quatorzième siècle. Son livre est intitulé *Scott chronicon, libri VI usque ad annum 1360*. Le vingt-neuvième chapitre contient des renseignements précieux sur l'ancienne musique des Écossais, des Anglais et des Irlandais. Hawkins en a donné un extrait, dans le quatrième volume de son Histoire de la musique, p. 7 et suiv.

**FORENDINI** (....), musicien italien, qui vivait dans la première moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer deux livres de sonates pour la flûte, à Paris.

**FORESTEIN** (MATHURIN) ou **FORESTYN** (1), compositeur helgé du quinzième siècle, dont on trouve des messes, particulièrement une sur la mélodie de la chanson de l'homme armé, parmi les volumes manuscrits de la chapelle pontificale, à Rome. L'incertitude qui résulte de l'irrégularité dans la manière d'écrire les noms propres jusqu'au commencement du seizième siècle, me fait croire qu'il y a identité entre le musicien, dont il s'agit dans cet article, et Mathurin Forestier, dont on trouve une chanson à quatre voix sur les paroles : *La hault Dalemagne*, p. 152 du recueil

intitulé : *Canti cento cinquanta*, publié par Octave Petrucci de Fossombrone, à Venise, en 1503; car ce même recueil renferme des morceaux de la plupart des compositeurs du quinzième siècle, particulièrement d'Obrecht, d'Ockeghem, de Busnois, de Regis, etc. Le seul exemplaire connu aujourd'hui de ce précieux recueil est complet à la bibliothèque impériale de Vienne.

**FORESTIER** (JOSSEPH), né à Montpellier (Hérault), le 5 mars 1815, a fait ses premières études musicales dans cette ville. Il était déjà d'une certaine habileté sur le cor, lorsqu'il se rendit à Paris, en 1832, dans le but de perfectionner son talent. Admis au Conservatoire le 1<sup>er</sup> novembre de la même année, il devint élève de Dauprat (Voir ce nom). Le second prix de cor lui fut décerné en 1833, et il obtint le premier en 1834. A cette époque, le cor à pistons était en France dans sa nouveauté et avait un succès populaire : M. Forestier se mit à l'étude de cet instrument et en joua bientôt avec un talent très-remarquable. Attaché dès lors à l'orchestre des concerts de Musard, il était applaudi chaque soir avec enthousiasme par le public nombreux et sans cesse renouvelé qui assistait à ces concerts. La réputation que se fit cet artiste par son talent lui fit obtenir la place de professeur de cor à la gymnase de musique militaire : il conserva cette position jusqu'à la suppression de l'école. M. Forestier a publié de sa composition : 1<sup>o</sup> *Grande méthode complète de cor à pistons, suivie de vingt-cinq études*. Paris, L. Mayaud et Comp. 2<sup>o</sup> Beaucoup de fantaisies et thèmes variés pour cor à pistons et piano, la plupart sur des motifs d'opéras. Paris, L. Mayaud, Brandus.

**FORKEL** (JEAN-NICOLAS), écrivain célèbre sur la musique et compositeur, né le 22 février 1749 à Needer, près de Cobourg, était fils d'un cordonnier. Son premier maître de musique fut le cantor ou magister de son village. Une vieille épinette qu'il trouva dans le grenier de la maison de son père, et qu'il rajusta lui-même, lui fournit les moyens de s'exercer et d'acquérir une certaine habileté dans l'exécution de la musique des anciens organistes, sans autre guide que son instinct. Il apprit aussi la composition par une lecture attentive du *Parfait maître de chapelle*, de Matheson. Ses heureuses dispositions le firent admettre à l'âge de treize ans dans le chœur de l'église principale de Lunebourg, où il continua ses études musicales. Vers la fin de 1768, il obtint la place de cantor à Schwerin, quoiqu'il n'eût pas encore accompli sa dix-septième

(1) M. Stephen Morelot remarque, dans son intéressante Notice sur un manuscrit de la Bibliothèque de Dijon, page 11, n° 4, que Jean Rothby, écrivain anglais sur la musique, qui paraît avoir vécu dans le quinzième siècle, désigne le nom de Forestein ou Forestyn en celui de Forest Stane. L'orthographe des noms est le supplice de quiconque s'occupe de recherches historiques au moyen âge, et jusque dans le seizième siècle. On peut voir un des exemples les plus remarquables d'altérations de ce genre dans le nom de Barbirum (Maître Jacques), dans ce Dictionnaire.

année, et il alla s'établir dans cette ville. Le grand-duc, appréciateur éclairé des talents, lui donna des témoignages de son estime, et l'encouragea à continuer ses études.

Parvenu à l'âge de vingt ans, Forkel, qui avait déjà conçu le dessein de se livrer à des recherches sur l'histoire de la musique, comprit que, pour y réussir, il avait besoin d'acquiescer des connaissances littéraires et scientifiques, que ses travaux de musicien lui avaient fait négliger jusqu'alors. Il se rendit à l'université de Göttingue et y employa dix années à l'étude des langues anciennes, des mathématiques, de la philosophie et du droit. Toutefois il ne négligea pas la musique dont il donnait des leçons pour vivre. En 1778, il obtint le titre de directeur de musique de l'université de Göttingue, et fut chargé, en cette qualité, de l'organisation des concerts publics de la ville. Le zèle qu'il déploya dans ces fonctions, et le mérite de quelques-uns de ses ouvrages, lui firent décerner spontanément le doctorat en philosophie et en musique, par l'université, en 1780. L'histoire de la musique, dont il s'occupait avec ardeur, lui avait fait rassembler une bibliothèque nombreuse où il puisait des matériaux; mais il ne se borna pas à ses propres richesses, car il visita les bibliothèques de Leipsick, Halle, Dessau, Berlin, Dresde, Prague, et y recueillit une multitude de documents intéressants.

Après la mort de Charles-Philippe-Emmanuel Bach, Forkel, avait sollicité la place de directeur de musique à Hambourg; mais il eut le chagrin de se voir préférer Schwenke (voys ce nom), qui, du reste, justifia sa nomination par son talent. Depuis ce temps, Forkel vécut paisiblement à Göttingue, et y termina sa carrière, le 17 mars 1818. Sa bibliothèque fut vendue à l'encan après sa mort, et le catalogue fut imprimé sous ce titre : *Kurzgezeichnetes Verzeichniss der von dem verstorbenen Doctor und Musikdirector Forkel in Göttingen nachgelassenen Bücher und Musikalien*. Göttingue, 1819, petit in-8° de 200 pages. Forkel était un bon organiste dans la manière de J. S. Bach, mais seulement sous le rapport de l'exécution. Comme compositeur, il ne s'est point élevé au-dessus du médiocre. Les ouvrages qu'il a publiés en ce genre sont : 1° *Neuvelles chansons de Göttingue*, avec des mélodies pour le clavecin, Göttingue, 1775, in-4°. 2° *Six sonates pour le clavecin*, ibid., 1778. 3° *Six sonates, deuxième recueil*, ibid., 1779. 4° *Une sonate et un air avec dix-huit variations pour le clavecin*, 1781. 5° *Vingt-quatre variations*

*pour le clavecin sur l'air anglais : God save the King*, Göttingue, 1792, in-fol. 6° *Plainte d'une femme abandonnée auprès du berceau de son fils, being a favourite Scotch song, with 20 variat. for the piano-forte*, Londres, 1798. 7° *Trois sonates pour le piano-forte, avec accompagnement de violon et violoncelle*, op. 6, Londres, 1799. Il a laissé en manuscrit : 1° *Hiskias*, oratorio. 2° *Le pouvoir de l'harmonie*, cantate avec des chœurs doubles. 3° *Les bergers à la crèche de Bethléem*, cantate. 4° Plusieurs pièces de musique pour des occasions particulières, des morceaux de chant isolés, des chœurs, des symphonies, des sonates et des concertos pour clavecin. La plupart de ces ouvrages existent en manuscrits originaux dans la bibliothèque royale de Berlin. Mais c'est surtout comme musicien érudit que Forkel s'est fait une réputation solide et justement méritée. Toutes les parties de la littérature musicale ont été soumises à ses recherches; mais c'est principalement dans l'histoire et la bibliographie de l'art qu'il s'est distingué. Voici la liste de ses ouvrages : 1° *Ueber die theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern desselben notwendig und nützlich ist* (Sur la théorie de la musique, en tant qu'elle est utile ou nécessaire aux amateurs de musique), Göttingue, 1774, in-4° de 38 pages. 2° *Musikalisch-kritische Bibliothek* (Bibliothèque critique de musique), 3 vol. in-8°, Gotha, 1778, 1779. Cet ouvrage contient des extraits et des analyses critiques de quelques livres relatifs à la musique; Forkel aurait pu choisir les objets de ses observations avec plus de discernement qu'il ne l'a fait, la plupart des ouvrages qu'il analyse dans le sien étant d'un intérêt médiocre. 3° *Ueber die beste Einrichtung öffentlicher Concerte, eine Einladungsschrift* (Sur la meilleure organisation des concerts publics), Göttingue, 1779, in-4°, une feuille et demie d'impression. Il y a des vues utiles dans ce petit écrit, où l'on reconnaît un musicien instruit. 4° *Genauere Bestimmung einiger musikalischen Begriffe. Eine Einladungsschrift* (Définition de quelques idées de musique), Göttingue, 1780, 20 pages in-4°. Les définitions qu'on trouve dans cet opuscule sont celles de la *Musique*, du *Musicien*, de la *Direction d'un orchestre*, et d'un *Concert*. 5° *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782*, Leipsick, in-8°, 14 feuilles. *Musik. Almanach auf das Jahr 1783*, ibid., in-8°, 14 feuilles. — *Idem, auf das Jahr 1784*, ibid., 1784, in-8°, 18 feuilles. — *Idem, auf das Jahr 1789*, ibid.,

1789, in-8°, 11 feuilles (Almanach musical pour l'Allemagne, années 1782, 1783, 1784 et 1789). Forkel a fait voir dans ces recueils qu'un homme véritablement savant conserve sa supériorité jusque dans les moindres choses. Ces almanachs peuvent servir de modèles pour tous ceux du même genre qu'on entreprendra à l'avenir. 6° *Allgemeine Geschichte der Musik* (Histoire générale de la musique), 2 vol. in-4°. Le premier volume de cet ouvrage important a été publié en 1788, à Leipsick; le second n'a paru que treize ans après (en 1801). Les histoires de la musique de Burney et de Hawkins avaient été publiées avant que Forkel eût songé à mettre la sienne au jour; il a profité des nombreux matériaux qu'elles renferment, ainsi que des travaux de Matpurg et de quelques autres; mais on ne peut nier qu'il y ait dans son ouvrage un ordre plus méthodique, un ensemble plus satisfaisant que dans ceux de ses prédécesseurs. On y trouve une lecture immense, une érudition peu commune, une exactitude de faits et de dates qui laisse rarement à désirer; mais heureusement ces qualités ne sont point accompagnées de l'esprit philosophique, sans lequel il ne peut exister de bonne histoire des arts. La manière de Forkel est lourde, diffuse et dépourvue de tout autre intérêt que celui des faits. Sa marche est lente; il s'attache aux moindres détails, et les discute plutôt en philologue qu'en historien. Il y a de certaines époques dans l'histoire de la musique qui, par leur importance, doivent fixer l'attention de l'historien de préférence à d'autres; mais Forkel a tout traité avec un soin également minutieux, même lorsque le manque absolu de documents le laissait livré aux simples conjectures. Ainsi, il a consacré cent douze pages in-4° à la musique des Égyptiens et des Hébreux, n'ayant pour guides que quelques passages obscurs de la Bible, et les rêveries d'une foule de commentateurs. A l'époque où il écrivait, l'expédition de l'armée française en Égypte n'avait point eu lieu, et n'avait pas encore livré à l'attention de l'Europe ces trésors de monuments, de faits et d'observations qui ont été consignés dans la *Description de l'Égypte*, publiée aux frais du gouvernement français; les musées égyptiens de Turin et de Paris n'existaient pas; les hypogées de Thèbes, qui renferment tant d'éléments d'instruction sur l'Égypte, n'étaient point ouverts; MM. Bartenhardt, Belzoni, Gau, Caillaut et Drovetti n'avaient point encore arraché à cette terre classique les monuments dont ils ont inondé l'Europe, ni enrichi l'histoire de leurs obser-

vations; Villoteau n'avait pas publié le résultat de ses recherches sur la musique de l'Égypte, travail entrepris sur les lieux; Champollion jeune n'avait pas encore découvert les éléments du système hiéroglyphique à l'aide duquel on est parvenu à fixer quelques points importants de la chronologie égyptienne; enfin le moment n'était pas venu de faire l'histoire de la musique des Égyptiens, ni conséquemment celle des Hébreux, qui leur devaient une partie de ce qu'ils savaient de cet art, et les instruments qu'ils possédaient. Le reste du premier volume de l'histoire de Forkel (c'est-à-dire 320 pages environ) est consacré à la musique des Grecs et des Romains. La même érudition, les mêmes recherches, les mêmes défauts s'y retrouvent. Le second volume, qui paraît avoir coûté beaucoup de travail à Forkel, puisqu'il a employé treize ans à en rassembler les matériaux et à les coordonner, renferme la période qui s'étend depuis les premiers temps de l'Église jusque vers le milieu du seizième siècle. Cette partie de son ouvrage me paraît être la plus remarquable, par la sagacité avec laquelle il a dissipé l'obscurité qui régnait auparavant dans l'histoire du moyen âge. S'il n'a pas fait tout ce qu'on pouvait faire, c'est que des matériaux qu'on a découverts depuis peu lui manquaient. Forkel préparait la suite de son histoire, lorsque la mort le surprit. Ce qui lui restait à faire était considérable, car en suivant le même plan qu'il avait adopté pour le commencement de son ouvrage, il n'aurait pu faire moins de cinq ou six volumes. A sa mort, les matériaux qu'il avait préparés ont passé dans les mains de Schwickert, libraire de Leipsick, éditeur des deux premiers volumes. J'ai été consulté sur l'emploi de ces matériaux; des offres m'ont même été faites ainsi qu'à Choron pour que nous entreprissions de terminer l'ouvrage de Forkel, en nous servant de ce qu'il avait préparé; mais la difficulté d'écrire convenablement dans une langue étrangère, jointe à ce que j'avais conçu le plan d'une histoire de la musique qui diffère essentiellement de celui du savant Allemand, ne nous a pas permis de nous charger de cette tâche. Les autres ouvrages de Forkel sont : 7° *Allgemeine Litteratur der Musik oder Anleitung zur Kenntniss musikalischer Bücher*, etc. (Littérature générale de la musique, ou instruction pour connaître les livres de musique qui ont été écrits depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours), Leipsick, 1792, gr. in-8° de 540 pages. Les ressources que lui offrait la belle bibliothèque de l'université de Göttingue, jointes à celles de la nou-

bresse collection de livres qu'il avait rassemblés lui-même, lui fournirent les moyens de rédiger cette bibliographie musicale, livre excellent, qui a servi de base aux travaux du même genre qu'ont publiés Lichtenhal et Ch.-Ferd. Becker. 8° Une traduction allemande de l'histoire de l'Opéra Italien, d'Arteaga, avec des notes, Leipsick, 1789, 2 vol. in-8°. 9° *Ueber Johanna Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke* (Sur la vie, le talent et les ouvrages de Jean-Sébastien Bach), Leipsick, 1803, in-4°; une deuxième édition de ce livre a été publiée. Cette biographie de Bach, entreprise à l'occasion de l'édition de ses œuvres de clavecin, publiée par Kuhnelt, à Leipsick, a été traduite en anglais sous ce titre : *Life of John Sebastian Bach, with a critical view of his compositions*, Londres, 1820, in-8°. On trouve dans cet ouvrage l'exactitude ordinaire de Forkel; mais, n'ayant pas connu les grandes compositions de Bach pour l'église, il ne l'a considéré que comme organiste, en sorte qu'il n'a donné qu'une idée incomplète des talents de ce grand homme. Au nombre des travaux les plus intéressants et les plus importants de Forkel figure un gros volume in-folio dont l'existence a été ignorée du monde musical jusqu'à ce jour. Ce volume est la mise en partition des messes écrites, au quatorzième siècle ou dans les premières années du seizième, par les maîtres les plus célèbres, et qui sont contenues dans les recueils précieux et rarissimes intitulés : 1° *Missa tridecim quatuor vocum a prastantissimis artificibus composita. Norimbergæ, arte Hieronymi Graphæi, 1559, in-4°.* 2° *Liber quindecim Missarum a prastantissimis musicis compositorum, quarum nomina una cum suis autoribus sequens demonstrat, etc. Noribergæ, apud Joh. Petreium, 1558, petit in-4° obl.* Les messes extraites de ces recueils et mises en partition par Forkel sont : 1° *Aus Regina colorum* de J. Obrecht. 2° *Petrus Apostolus*, du même. 3° *Cujusvisitoni*, d'Oeckhem. 4° *Salva nos*, d'Isaac. 5° *Fröhlich wesen*, du même. 6° *O Præclara*, du même. 7° *Fortuna*, de Josquin. 8° *L'Homme armé*, du même. 9° *Pange lingua*, du même. 10° *Da pacem*, du même. 11° *Sub tunc præsidium*, du même. 12° *Super voces musicales*, du même. 13° *La, sol, fa, re, mi*, du même. 14° *De Beata Virgine*, du même. 15° *Ave Maris Stella*, du même. 16° *Bon temps*, de Brumel. 17° *Sine nomine*, du même. 18° *A l'ombre d'un Buyssonet*, du même. 19° *Dominicale*, de Breitengasser. 20° *Cum jucunditate*, de Pierre de La Rue.

21° *O Gloriosa*, du même. 22° *De S. Antonio*, du même. 23° *Tous les negrets*, du même. 24° *Hercules aux Ferrarès*, de Lupus. 25° *Adieu mes amours*, de Layolle. 26° *Missa duarum facierum*, de Pierre Mosin. Ce grand travail fut entrepris par Forkel à la demande de Joseph Sonnleithner, conseiller de régence à Vienne (voyez SONNLEITHNER), qui avait conçu le plan d'une histoire monumentale de la musique, et qui, possédant une fortune considérable, avait pris la résolution de faire les frais de cette grande entreprise, dont l'ensemble ne devait pas former moins de soixante volumes in-folio. Après que le manuscrit de Forkel fut terminé, on l'envoya à Leipsick pour qu'il fût gravé. Toutes les planches étaient achevées en 1806, et l'on en avait tiré les épreuves qui avaient été envoyées à Forkel pour la correction, lorsque après la bataille de Jéna l'armée française entra à Leipsick. Des soldats, logés dans l'imprimerie où se trouvaient les planches du recueil qu'on allait mettre sous presse, s'en emparèrent et les firent pour en faire des bâtons. Les épreuves seules qui avaient été envoyées à Forkel furent sauvées; il les réunit en un volume, après les avoir corrigées, et les fit relier. Ce volume, acquis après sa mort par la bibliothèque royale de Berlin, est aujourd'hui dans ce riche dépôt de reliques musicales. Mon excellent ami, feu M. le professeur Dehn, me l'a communiqué en 1849, et j'ai pu me former une opinion de la valeur de ce précieux volume; valeur d'autant plus grande, que les exemplaires des deux collections de Nuremberg sont d'une rareté excessive et rarement complets. Le tenor manque dans ceux de la bibliothèque impériale de Vienne. Le premier recueil complet s'est trouvé, en 1846, chez M. Rutsch, libraire antiquaire, à Augsbourg. J'arrivai dans cette ville trois jours après qu'il avait été vendu à un étranger, avec le second recueil incomplet, pour le somme minime de 45 florins (98 francs 88 centimes). Un exemplaire complet du recueil des quinze messes publiées à Nuremberg, par Petreius, en 1558, est à la Bibliothèque royale de Munich.

FORMELLIS (GUILLAUME), compositeur belge du seizième siècle, fut attaché en qualité de teneur à la chapelle de l'empereur Maximilien II. Joaneli a inséré quelques motets de sa composition dans son *Thesaurus musicæ* (Venise, Ant. Gardane, 1568, in-4°).

FORMENTI (LAUSANT), employé à l'administration du théâtre de la Scala à Milan, a publié un almanach des théâtres italiens, d'année en année, depuis 1785 jusqu'en 1800. Cet

almanach, qui contient des notices sur les opéras, les compositeurs, les chanteurs et les musiciens d'orchestre, a pour titre : *Indice de' teatrali spettacoli di tutto l'anno della primavera 1785 a tutto il carnevale 1784* (et ainsi des autres années) *con aggiunta dell' elenco de' virtuosi, cantanti, e ballerini; de' capi delle compagnie comiche italiane, de' pittori teatrali, e finalmente della nota delle Opere serie e buffe italiane scritte di nuovo in musica, dei rispettivi maestri di cappella, ed in quali teatri*, Milano, presso Bianchi.

**FORMSCHNEYDER** (JÉROME). Voyez GRAPEZUS.

**FORNACCI** (D. GIACOMO), moine célestin, né à Chieli vers 1590, a publié un recueil de motets, sous le titre de *Melodix ecclesiasticæ*, Venise, 1622.

**FORNARINI** (ÉTIENNE), chanteur de la chapelle pontificale, a écrit en 1560 des motets à cinq voix. (Voyez le catalogue de la collection de l'abbé Santini.)

**FORNAS** (PHILIPPE), curé de Lacenas, en Beaujolais, naquit près de Béziers, en 1627. On a de lui : *l'Art du plain-chant*, Lyon, 1673, in-4°. Quoique le titre de cet ouvrage n'indique pas que ce soit une seconde édition, il est vraisemblable qu'il en avait été publié une autre précédemment, car l'auteur dit, page 42 : « Je finirais volontiers ici cet ouvrage, si je ne me ressouvenais que la plupart de ceux qui ont lu le premier essai que j'en fis, il y a déjà quelques années, désiraient que j'y ajoutasse quelque autre chose. »

**FORNASARI** (D. ANTOINE), né à Reggio, en 1609, montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique, et fut envoyé fort jeune à Parme par le marquis Gaetan Canossa, son protecteur, pour étudier le violon sous la direction du chevalier Maurice Allai, virtuose renommé de cette époque. En peu de temps, Fornasari acquit beaucoup d'habileté sur cet instrument. De retour à Reggio, il fut chargé par le même marquis de la direction des concerts qui se donnaient dans son palais, et composa pour eux des symphonies et des concertos de toute espèce. Plus tard il reçut des leçons de Barbieri sur l'art d'écrire la musique vocale ; mais peu satisfait de la méthode d'enseignement de son professeur, il se livra à l'étude des œuvres des grands maîtres, ainsi que des meilleurs traités de contrepoint, et parvint à une grande habileté dans l'art d'écrire les imitations, canons et fugues. Parmi ses ouvrages de musique pratique, on remarque le *Giuseppe riconosciuto*,

qu'il composa sur le poème de Métastase, beaucoup d'airs introduits dans divers opéras, et une grande quantité de musique d'église. Fornasari cultivait aussi les mathématiques et possédait l'art d'enseigner avec clarté. Il mourut à Reggio, le 24 juin 1775, à l'âge de soixante-quatorze ans. Il a laissé en manuscrit un livre intitulé : *Elementi di musica necessarii a sapersi per accompagnare la parte del basso nel cembalo*. Cet ouvrage était en 1786 entre les mains d'un M. Prosper Zitocchi de Reggio ; postérieurement il est devenu la propriété de M. Gaspari, de Bologne. Enfin, Fornasari a pris part à la traduction italienne du *Gradus ad Parnassum* de Fux, faite par l'abbé Alexandre Manfredi, et publiée à Carpi en 1761 ; il en a particulièrement corrigé les exemples de contrepoint. Un frère de cet artiste, Dominique Fornasari, a eu de la réputation comme professeur de musique.

**FORNASARI** (LUCIEN), chanteur italien (basse), parut sur la scène vers 1828 pour la première fois et se fit entendre d'abord sur quelques théâtres de second et de troisième ordre. En 1831, il chanta au théâtre de la Scala à Milan. Dans l'année suivante il était à New-York, où il demeura trois ans. En 1835, on le retrouve à la Havane, et en 1836 il chantait à Mexico. De retour en Europe au commencement de 1840, il fut engagé au théâtre de Lisbonne et y resta jusqu'en 1842. Il repart ensuite en Italie et se fit entendre avec succès à Rome, à Modène, à Palerme, à Turin et à Trieste. Engagé pour le théâtre italien de Londres en 1845, il y a reparu pendant plusieurs années. Fornasari avait une bonne voix de basse et chantait avec méthode.

**FORNASINI** (...), compositeur napolitain, vraisemblablement ancien élève du Collège de musique de Naples, a fait représenter dans cette ville, en 1831, un opéra qui avait pour titre : *la Vedova scaltra*. Huit années après, il a donné, au théâtre Nuovo, un autre ouvrage intitulé : *Roberto di Costanza*. Je n'ai pas d'autre renseignement sur cet artiste.

**FORNI** (...), musicien italien, se fixa à Paris vers 1740. On a sous son nom un œuvre de sonates pour la basse, gravé à Paris, sans date.

**FORNO** (le baron AUGUSTIN), amateur de musique et violoniste, naquit à Palerme dans la première moitié du dix-septième siècle. Il y fit de bonnes études et perfectionna ses connaissances en voyageant pendant plusieurs années en Italie. De retour à Palerme, il fut nommé membre de l'Académie del Buon

**Gusto.** Il y mourut dans un âge avancé, le 19 novembre 1801. Se trouvant à Rome en 1768, il y écrivit un *Elogio di Tartini*, à l'occasion d'un *Miserere*, composé par ce grand artiste, à la demande du pape Clément XIV, et qui fut exécuté le mercredi saint de cette même année, à la chapelle pontificale. Forno fit imprimer cet éloge (ouvrage assez médiocre) à Rome, et le présenta au pape. On a aussi de cet amateur une dissertation intitulée : *Parere sopra la musica antica e moderna*, qui a été imprimée, avec l'éloge de Tartini et quelques autres opuscules du même, à Naples, en 1792, deux volumes in-12. Cette dissertation contient quelques bonnes choses concernant les progrès de la musique instrumentale, et des remarques sur les productions de Boccherini, de Haydn, de Mozart, de Wanhall, de Pleyel, de Viotti et de Jarnowick.

**FORONI (Jacques)**, né dans un bourg des environs de Milan, le 25 juillet 1825, fit d'abord des études de mathématiques pour devenir ingénieur militaire; mais dominé par son goût pour la musique, il finit par s'adonner exclusivement à cet art. Il se fit d'abord connaître par quelques légères productions pour le piano et le chant publiées à Milan, chez Ricordi. En 1847, il fit représenter dans cette ville un opéra intitulé *Margherita*. Trois ouvertures à grand orchestre, de sa composition, la première en *ré*, la seconde en *mi* mineur, et la dernière en *la* majeur, ont été publiées à Milan, chez le même éditeur. En 1849, Foroni fut engagé comme directeur de la chapelle royale de Suède. Il a occupé cette position pendant neuf années, et est mort à Stockholm, le 8 septembre 1858. Il a écrit pour le théâtre de cette ville l'opéra intitulé : *les Gladiateurs*, et celui de l'*Avocat Pathelin*, qu'il ne put achever avant sa mort.

**FORQUERAY (Antoine)**, célèbre joueur de basse de viole, de la musique de Louis XIV, naquit à Paris en 1671. Son père, qui était aussi habile violiste, lui enseigna la musique. A l'âge de cinq ans, il avait fait tant de progrès, qu'il excita l'étonnement de Louis XIV, qui l'appela *son petit prodige*. Ayant obtenu une pension, Forqueray se retira à Mantes, où il mourut, le 28 juin 1745.

**FORQUERAY (Jean-Baptiste-Antoine)**, fils du précédent, né à Paris, le 3 avril 1700, fut le plus habile joueur de basse de viole de son temps, comme l'avait été son père. Comme lui, il joua, à l'âge de cinq ans, devant Louis XIV, qu'il étonna par son exécution prodigieuse. Il était musicien ordinaire du

roi, et se retira, avec la pension, dans un âge peu avancé.

**FORQUERAY (Jean-Baptiste)**, fils de Jean-Baptiste-Antoine, né à Paris, vers 1728, joua aussi de la viole, et fit graver plusieurs livres de pièces pour cet instrument et pour le clavecin, dont quelques-unes sont de son père.

**FORST (Jean-Bernard)**, né en 1660, à Mies en Bohême, fut le chanteur le plus habile qu'il y eut en Allemagne dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Dans son enfance, il fut attaché à la cathédrale de Prague et s'y fit admirer pour la beauté de sa voix de contralto. Plus tard, il voyagea en Italie, recherchant tous les grands maîtres pour profiter de leurs leçons. Une superbe voix de basse-contre, un goût pur, une méthode parfaite, étaient les qualités qu'il possédait; elles ne tardèrent pas à lui faire une réputation brillante.

Les princes de l'Allemagne le recherchaient avec empressement. Maximilien-Emmanuel, électeur de Bavière, Jean-Georges, électeur de Saxe, et l'empereur Léopold I<sup>er</sup> le comblèrent de faveurs et d'éloges. Lorsque Forst se fit entendre à Vienne pour la première fois, l'empereur dit qu'il doutait que l'Europe eût jamais eu un musicien plus habile, et pour lui prouver sa satisfaction, il lui fit présent d'une chaîne d'or, et le nomma musicien de sa chambre. Les éloges et les preuves réelles de bienveillance dont le monarque le combla par la suite, finirent par exciter la jalousie des musiciens italiens de la chapelle impériale; Forst ayant été empoisonné, la voix publique les accusa de ce forfait. Les médecins ne négligèrent aucun moyen pour le sauver; mais les remèdes qu'ils lui administrèrent occasionnèrent une hémorragie qui l'affaiblit au point de l'obliger à renoncer au chant, et à sa place de la chapelle impériale. De retour à Prague, il parvint à rétablir sa santé, et fut nommé maître de chapelle de l'église de Tous-les-Saints, ainsi que de celle de Saint-Wenceslas, et basse-contre de la cathédrale. Quoique sa maladie lui eût fait perdre la force étonnante de voix qui le distinguait auparavant, il n'en fut pas moins admiré à cause de la beauté de sa méthode. L'empereur Joseph I<sup>er</sup> étant venu à Prague, et l'ayant entendu chanter, assura qu'il payerait volontiers cent mille florins, s'il pouvait acheter une voix semblable. Il le combla de présents, et voulut, avant son départ pour Vienne, lui donner des lettres de noblesse; mais Forst l'ayant remercié, il lui accorda une pension annuelle de trois cents florins. Si ce prince voulut lui donner l'équivalent de ce que l'ar-

tiste refusait, il paraît qu'il n'évaluait pas à très-haut prix ses lettres de noblesse. Forst mourut en 1710, âgé de cinquante ans. Wenceslas Forst, son fils unique, né à Prague en 1687, n'avait que vingt-trois ans lorsqu'il obtint, à la mort de son père, la place de directeur de musique, à l'église de Saint-Wenceslas. Il était en même temps organiste excellent. Outre la musique, il avait étudié les langues anciennes de la Bohême, et y acquit tant d'habileté, qu'il fut nommé traducteur royal des manuscrits gothiques, allemands et latins. Il est mort vers 1769.

**FORSTER** (GEOFFRÈS), né à Annaberg en Saxe, vers 1512, fut, vers 1558, cantor à Zwicau, et ensuite, en 1564, à Annaberg. Quatre ans après, il fut appelé à la chapelle de Dresde, pour y remplir les mêmes fonctions. A la mort de Jean-Baptiste Pinello, il lui succéda comme directeur de la chapelle. Il mourut le 16 octobre 1587, à l'âge d'environ soixante-quinze ans. Ses productions sont répandues dans plusieurs recueils d'ouvrages de différents maîtres, qui ont paru depuis 1558 jusqu'en 1565. Le premier de ces recueils a pour titre : *Bicinia gallica, latina, et germanica, et quædam fugæ. Tomi duo*. Vitebergæ, apud Georg. Rhav, 1558, p. in-4° obl. Le premier volume, où se trouvent les morceaux de Forster, renferme quatre-vingt seize duos, par vingt-trois auteurs. Dans une collection de chansons à trois voix, intitulée : *Trium vocum cantiones centum*, etc., Norimbergæ, apud J. Petreium, 1541, plusieurs chants de Forster sont réunis à ceux des plus grands maîtres de ce temps. D'autres chansons ou motets à 4 et 5 voix du même musicien sont contenues dans les *Neue geistliche Gesenge CXXIII mit 4 und 5 Stimmen* (Nouveaux chants spirituels à 4 et 5 voix, etc.). Wittenberg, G. Rhau, 1544. Forster a été lui-même éditeur de deux recueils dont le premier a pour titre : *Auszug guter alter und neuer deutscher Liedlein, einer rechten teutschen Art, auf allerley Instrumenten, auszerlesen*, etc. (Quintessence des meilleures chansonnettes allemandes, anciennes et modernes d'un bon style, choisies pour l'usage de toute espèce d'instruments). Deux parties in-4°, Nuremberg, chez Petreius, 1530-1540. Une deuxième édition, très-augmentée, de cette intéressante collection, a été publiée sous ce titre différent : *Ausbund schöner deutscher Liedlein zu singen, und auf allerley Instrumenten zu gebrauchten sonderlich auszerlesen* (Fleurs des plus belles chansonnettes allemandes pour chanter,

choisies spécialement pour l'usage de toute espèce d'instruments). Cinq parties in-4°, Nuremberg, Ulrich Neuber et Jean de Berg, 1556-1565. Les chansons à plusieurs voix de Forster, qui se trouvent dans les première, deuxième, troisième et cinquième parties, sont au nombre de trente-trois. Tout le recueil offre beaucoup d'intérêt, parce qu'on y trouve les compositions d'un grand nombre de musiciens allemands du seizième siècle dont les noms ne se voient point ailleurs : quelques autres sont célèbres depuis longtemps. Voici la liste de ces vieux artistes : Blankmüller, Gaspard de Bohême, G. Botsch, George Brack, Sébastien Von Brand, Arnold de Bruck, J. Chilian, Sixte Dietrich, Benoit Ducis, Mathieu Ekel, Henri Estelwein, Jean Frosch (voyez ce nom), Jean Fuschwild, Wolfgang Grefinger, Greiter, Léonard Heindenheimer, Wolfgang Heinz, Mathieu Herrmann, Paul Hofheimer, H. Isaac, Jean-Léonard de Langenau, Erasme Lapidica, Laurent Leinlein, Nachinger, Étienne Mahu, G. Meiller, G. Olbmayer, Léonard Panning, Nicolas Piltz, George Pitschner, Samson, J. Schechinger, George Schönfelder, Louis Senfl, Jean Stahl, Th. Stölzer, Hans Tonglein, Rupert Unterholzer, G. Vogelhuber, Jean Wenck, Mathieu Wolf et Étienne Zierlein. Un exemplaire de ce précieux recueil est à l'université de Jena; un autre, à la bibliothèque royale de Munich. L'autre collection publiée par Forster est intitulée : *Selectissimarum Motetarum partim quinquæ, partim quatuor vocum, tomus primus. D. Georgio Forstero selectore*. Imprimabat Joh. Petreius Norimbergæ, anno MDXL, petit in-4° obl. Cette collection est divisée en deux séries : la première contient les motets à cinq voix; l'autre, les motets à quatre parties.

**FORSTER** ou **FORTIUS** (NICOLAS), grand contrapuntiste allemand du seizième siècle, vécut à la cour de Joachim I<sup>er</sup>, électeur de Brandebourg. Parmi ses compositions, on remarque une messe à seize voix : c'est une des plus anciennes compositions de ce genre, et peut-être même la première qui ait été faite.

**FORSTER** (JEAN), né dans la Thuringe, au commencement du dix-huitième siècle, se livra dans sa jeunesse à l'étude du violon. En 1743, il alla se fixer à Paris, et entra comme violoniste à l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent. On a de lui un livre de sonates pour deux violons, gravé à Paris, sans date.

**FORSTMAYER** (A. E.), musicien de la cour, à Carlsruhe, a fait graver à Mannheim, vers 1780, *Six trios pour le clavecin*, op. 1.



et un ouvrage intitulé : *Opera drammatica per la voce, avec clavecin et violon*, op. 2.

**FORTIA DE PILES** (le comte ALPHONSE), né à Marseille le 18 août 1758, ancien officier au régiment du Roi, fut gouverneur de cette ville, avant la révolution. Il étudia la composition sous Ligori, Napolitain, élève de Durante, et se livra avec passion à la culture de la musique et aux travaux littéraires. Il composa la musique de la *Fée Urgèle*, de *Vénus et Adonis*, du *Pouvoir de l'amour*, de *L'Officier français à l'armée*, et fit représenter ces œuvres à Nancy, de 1784 à 1786. On connaît aussi de lui neuf œuvres de musique instrumentale qui ont été gravées à Paris, et qui se composent de sonates pour le piano, sonates pour le violoncelle, trios pour le violon, quatuors pour deux violons, alto et basse, ainsi que pour clarinette, hautbois et basson, quintettes pour flûte, hautbois, violon, alto et violoncelle, et une symphonie à grand orchestre. Le comte Fortia de Piles, parmi beaucoup d'écrits sur divers sujets, a publié une brochure qui a pour titre : *Quelques réflexions d'un homme du monde sur les spectacles, la musique, le jeu et le duel*, Paris, Porthmann, 1812, in-8°. L'auteur de cette brochure est mort à Sisteron, le 18 février 1820.

**FORTIS** (l'abbé JEAN-BAPTISTE) naquit à Padoue, au mois d'août 1741. Il était entré fort jeune dans l'ordre de Saint-Augustin, mais plus tard il obtint la permission d'en sortir. Il se mit à voyager et ne retourna en Italie qu'après la bataille de Marengo. Ayant été nommé préfet de la Bibliothèque de Bologne, en 1801, il mourut dans cette ville, le 21 octobre 1803. Dans son voyage en Dalmatie (*Viaggio in Dalmazia*, Venise, 1774, 2 vol. in-4°) il donne des renseignements sur la musique des Morlaques.

**FORTLAGE** (CHARLES), docteur en philosophie et professeur ordinaire à l'Université de Jéna, a publié un livre qui a pour titre : *Das musikalische System des Griechen in seiner Urgestalt* (le Système musical des Grecs dans sa forme primitive), Leipsick, Breitkopf et Härtel, 1847, 1 vol., gr. in-4° de 140 pages, avec deux tableaux des modes grecs, d'après Altypius, dans les trois genres diatonique, chromatique et enharmonique. Il y a de bonnes choses dans cet ouvrage, concernant le système de tonalité de la musique grecque ; mais elles sont présentées sous une forme si prolixe, si remplie de détails fastidieux et inutiles, que le lecteur se sent pris d'un dégoût invincible. Comme philosophe, M. Fortlage

s'est fait connaître avantageusement par les écrits dont voici les titres : 1° *Genetische Geschichte der Philosophie seit Kant* (Histoire génésique de la philosophie depuis Kant), Leipsick, Brockhaus, 1852, 1 vol. gr. in-8°. 2° *System der Psychologie als empirischer Wissenschaft*, etc. (Système de psychologie comme science empirique, etc.), *ibid*, 1855, deux parties, gr. in-8°. Dans ces ouvrages, le savant professeur combat avec force les doctrines matérialistes des derniers apôtres d'une philosophie en démenace qui, dans ces derniers temps, a compromis la destinée de la science en Allemagne.

**FORTSCH** (JEAN-PHILIPPE). On trouve sous ce nom, en manuscrit, à la Bibliothèque royale de Berlin, trente-deux canons, depuis deux voix jusqu'à huit, sur le choral : *Christ der du bist der helle Tag*, et d'autres canons ouverts et fermés.

**FORTUILLA** (JEAN), musicien qui vécut dans la seconde moitié du quinzième siècle, n'est connu que par une chanson française à quatre voix sur les paroles *Damer* (d'aimer) *ie me veul intremètre*, qui se trouve dans le recueil excessivement rare, publié par Petrucci de Fossombrone, à Venise, en 1503, sous le titre : *Canti cento cinquanta* ; par un *Asperges me*, également à quatre voix, et par un *Vidi aquam*, insérés dans les *Fragmenta Missarum*, mis au jour par le même, sans date.

**FORTUNATI** (FRANCESCO), compositeur, naquit à Parme, le 24 février 1746. Il était âgé de quatre ans, lorsque son père fut nommé gouverneur de la citadelle de Plaisance. A l'âge de sept ans, il commença l'étude de la musique sous la direction d'Omoboni Nicolini, père du compositeur dramatique de ce nom. Il fit ensuite ses humanités chez les Jésuites et sa philosophie chez les Bénédictins. Ses parents le destinaient à la profession d'avocat, mais ne se sentant point de dispositions pour cet état, il se livra entièrement à l'étude de la musique, obtint une pension de la cour, et fut envoyé à Bologne, dans l'école du père Martini, où il passa trois ans. Vers le milieu de 1769, il se rendit à Parme, lieu de sa naissance et y composa, la même année, son premier opéra, intitulé : *I Cacciatori e la Vendicatte*, qui eut du succès. Nommé maître de chapelle de la cour, et choisi pour donner des leçons de chant à l'archiduchesse Amalie, souveraine de Parme, il fut aussi chargé de la direction de l'Opéra. Il écrivit pour plusieurs villes d'Italie des opéras sérieux et bouffons, passa ensuite

en Allemagne, recommandé par son souverain, et séjourna trois fois à Dresde, pour y composer quelques ouvrages. De là il alla à Berlin, où Frédéric-Guillaume II attirait les artistes qui avaient quelque célébrité. Fortunati écrivit pour le roi plusieurs morceaux de musique vocale et instrumentale, et en fut richement récompensé. De retour à Parme, il reprit son emploi, et en remplit les fonctions jusqu'à la mort de son souverain, Louis-Ferdinand, en 1802. A la formation de l'Institut des sciences et des arts d'Italie, en 1810, il fut nommé l'un des huit membres de la section de musique. Parmi ses ouvrages qui ont eu le plus de succès, on cite *l'Incontro inaspettato* et la *Conlessa per equivoco*.

**FO SCHI** (CHARLES), maître de chapelle à Santa-Maria *in Trastevere*, à Rome, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer, en 1690, des cantates *a voce sola*, des offertoires et des messes à quatre voix.

**FOSSIS** (PIETRO DE CA), le plus ancien maître connu de la chapelle de Saint-Marc, de Venise, fut élu le 31 août 1491. Il eut pour successeur, en 1527, Adrien Willaert, de Bruges (voyez ce nom). Jusqu'à ce jour (1860), aucune composition de ce maître n'a été découverte. J'ignore où le conseiller de Kiesewetter a trouvé que son nom s'écrivait aussi *De la Fossa*. Ce vieux maître est peut-être le même qui est nommé *Pietro de Lodi*, pour indiquer le lieu de sa naissance, dans le septième livre des *Prottola*, imprimé par Petrucci de Fossombrone, à Venise, en 1507. Si cette conjecture était fondée, on aurait de De Cà Fossis deux chants à quatre voix, sur les paroles : *El Basilischo ha lochio*, et *Haria voluto alhor che di lontano*.

**FOSSIUS** (ANTOINE), né au mois de mai 1646, en Danemark, dans un village sur le bord de la mer, dont son père était pasteur, fit ses premières études à l'école de ce lieu, et alla les continuer à l'université de Copenhague. De retour dans la maison paternelle, en 1673, il remplit pendant trois ans les fonctions de précepteur. En 1676, il obtint une place de *cantor* dans une commune rurale, dont il fut ensuite pasteur pendant vingt ans. Il mourut le 29 avril 1696. Fossius a publié une version des psaumes en vers danois, sur laquelle il a arrangé des mélodies de J. Krieger, Hamerschmidt, J. Theil, J. Pezelius et Rosenmüller. Fossius a laissé en manuscrit un traité *De Arte musica* (voyez MOLLER, *Cimbria literata*, t. I, p. 178).

**FOSSONI** (THOMAS), carme au couvent de

Ravenne, au commencement du dix-septième siècle, fut maître de chapelle à la cathédrale de cette ville. Il a fait imprimer : *Motetti a 2, 3, 4 e 5 voci*, Venise, 1642.

**FOUCHETTI**, ou plutôt **FOUQUET**, professeur de mandoline à Paris, a publié, en 1770, un ouvrage élémentaire pour cet instrument, sous ce titre : *Méthode pour apprendre à jouer facilement de la mandoline à quatre ou à six cordes*. Fouquet vivait encore en 1788.

**FOUCHIER** (NOËL), musicien français, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Il n'est connu que par deux motets, le premier à quatre voix, l'autre à cinq, lesquels sont insérés dans le troisième livre des *Motetti del fiore*, publié à Lyon par Jacques Moderne, en 1559, et dans le quatrième livre du recueil qui a pour titre : *Liber quartus Motetorum ad quinque et sex voces*. Ibid. 1559.

**FOUGAS** (...), né dans le midi de la France, vers 1783, entra au Conservatoire de musique de Paris, en 1799, et y devint élève d'Ozy. Admis à l'orchestre de l'Opéra italien, comme second basson, il a succédé à son maître, dans l'emploi de premier, au même théâtre, d'où il ne s'est retiré qu'après trente années de service. On a de cet artiste : Six duos pour deux bassons, liv. 1 et 2. Paris, Schonenberger.

**FOUNDY** (CLAUDE-GUILLAUME LA). Voyez NYON.

**FOUQUÉ** (FRÉDÉRIC, baron DE LA MOTTE-), major de l'armée prussienne, poète, romancier et musicien, est né le 12 février 1777, à Neubrandebourg. Neveu du général prussien Henri Auguste de la Motte-Fouqué, il reçut une brillante éducation, puis il entra au service militaire, et fit, comme lieutenant dans les gardes du roi, les campagnes du Rhin. Vers 1800 il se retira et vécut dans la solitude, d'abord à Berlin, puis à Neuhausen, près de Rothenau, et ensuite à Halle, où il donna des leçons de poésie et de musique. Plus tard il vécut à la campagne, et n'en sortit que pour reprendre du service, en 1813, lorsque toute la Prusse se leva pour secouer le joug de la France, affaiblie par les désastres de la campagne de Russie. Un corps de volontaires fut levé et organisé par lui, puis il entra comme lieutenant dans le régiment des cuirassiers de Brandebourg, y fut promu au grade de capitaine, et contribua à exciter l'enthousiasme de l'armée prussienne par des chants patriotiques, dont il avait fait la poésie et la musique. Après cette campagne, qui se termina en Allemagne

par les batailles de Leipsick et de Hanau, il demanda et obtint sa retraite, avec le grade de major et la croix de l'ordre de St-Jean. Depuis lors, M. de la Motte-Fouqué s'est de nouveau livré à la culture des arts qu'il affectionnait. Ses premiers ouvrages ont été publiés sous le pseudonyme de *Pellegrin*; mais le secret de ces publications a été bientôt connu. On ne cite ici ce littérateur musicien que comme auteur d'une dissertation intitulée : *Mélodie et Harmonie*, qui a été insérée dans la *Cæcilia* (t. VII, p. 223 et suiv.), d'une espèce de conte qui a pour titre : *le Musicien antimusical* (*Cæcilia*, t. II, p. 169 et suiv.), et pour les articles qu'il a insérés dans le *Lexique universel de musique* publié par M. Schilling. M. de la Motte-Fouqué est mort à Berlin, le 23 janvier 1843.

**FOUQUET** (...), organiste de l'église Saint-Honoré à Paris, vers 1750-1775, jouait aussi les orgues de Saint-Eustache et de Notre-Dame. On a de lui un livre de pièces de clavecin gravé à Paris, sans date.

**FOUR** (E. DU), organiste de Saint-Jean-en-Grève et de Saint-Laurent, à Paris, a publié, de sa composition, deux livres de petites pièces pour le clavecin, sous le titre de *Délassements de l'hiver*, Paris, sans date.

**FOURNEAUX** (Napoléon), né à Léard, dans le département des Ardennes, le 21 mai 1806, exerça d'abord la profession d'horloger. Arrivé à Paris en 1830, avec le dessein d'augmenter ses connaissances dans son état, il remarqua l'engouement du public pour le petit instrument appelé *accordéon*, qui, alors, était une nouveauté pour les Français. Son instinct pour la mécanique lui suggéra la pensée de perfectionner ce joujou et d'en faire un instrument régulier. En 1836, il acheta le fonds de Chameroi, facteur d'orgues à cylindres, et donna une grande extension à la fabrication des instruments à anches libres, dont il améliora le système par la manière de faire arriver le vent sur les anches. Ses efforts pour perfectionner la facture des orgues expressives furent récompensés à l'exposition de 1844, par la médaille d'argent qui lui fut décernée. Dans l'espace d'environ dix ans, ses affaires avaient pris une grande extension, et déjà il avait réalisé de grands bénéfices par ses travaux, lorsqu'il mourut à Aubanton, dans le département de l'Aisne, le 19 juillet 1846. On doit à Fourneaux la première idée des tables de répercussion pour augmenter la sonorité, de l'*harmonium*, et pour la modifier.

**FOURNEAUX** (Napoléon), fils du précé-

dent, né à Paris, en 1830, est facteur d'orgues à anches libres. Il est auteur d'un livre qui a pour titre : *Petit traité de l'orgue expressif, contenant l'historique de cet instrument, les noms et la définition de toutes les parties dont il est composé, la manière de les démonter, remonter et de les réparer par soi-même, etc.; suivi d'une notice explicative sur le nouveau système dit à laye mobile, développant les avantages que possèdent les orgues expressives construites d'après ce système*. Passy-lex-Paris, chez l'auteur, in-12 de 96 pages, avec deux planches.

**FOURNIER** (PISANE-SIMON), graveur et fondeur de caractères, naquit à Paris, le 15 septembre 1712, et mourut dans la même ville, le 8 octobre 1768. Jusqu'à lui, les caractères dont on s'était servi en France pour l'impression de la musique, étaient faits sur le modèle des anciens poinçons gravés par P. Hantin, en 1525; les notes étaient dans la forme de losanges, les clefs ne ressemblaient point à celles de la musique écrite, et l'ensemble en était désagréable à l'œil, et difficile à lire. Fournier arrondit ses notes, et donna à l'ensemble de sa musique un aspect beaucoup plus satisfaisant. Il fit connaître son travail par un *Essai d'un nouveau caractère de fonte pour l'impression de la musique, inventé et exécuté dans toutes les parties typographiques*, Paris, 1756. Sur quelques observations qui lui furent faites, Fournier fit des corrections à son caractère, et en publia le résultat dans son *Traité historique et critique sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique, avec des épreuves de nouveaux caractères de musique, présenté aux imprimeurs de France*, Paris, 1765, in-4°, 50 pages. Dans la même année parut à Venise un essai de caractère assez semblable à celui de Fournier, gravé et fondu par Giacomo Falconi. Cet essai est intitulé : *Manifesto d'una nuova impresa di stampare la musica in caratteri gettati nel modo stesso come si scrive*, in-4°. Ces caractères servirent à imprimer l'*Arte pratica di contrapunto* du P. Paolucci, Venise, 1765, 2 vol. in-4°. Les caractères de Fournier sont maigres et petits; on a fait beaucoup mieux après lui. (Voyez BAKITOFF, GANDO, GODEFROI et DUVERGER). Le *Traité historique et critique* de Fournier ne présente qu'une histoire incomplète de l'impression de la musique; mais, au milieu de quelques erreurs, on trouve de bons renseignements sur cette partie de l'art typographique en France.

**FOURNIER (A.-G.)**, professeur de musique à Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a écrit la musique d'un opéra comique intitulé : *les Deux Aveugles de Bagdad*, représenté à la Comédie Italienne en 1782. On a de ce même artiste des variations pour harpe et violon sur l'air : *O ma tendre musette*, Paris, Imbault.

**FOURNIER-GORRE (....)**, professeur de musique à Paris, est auteur d'un traité élémentaire de musique intitulé : *Nouvelle méthode élémentaire, avec de nouveaux procédés*, Paris, 1822, in-12, avec six planches.

Un autre musicien, du nom de *Fournier* (Joseph), a écrit la musique de *Francesca di Rimini*, représenté à Livourne, en 1832. Le même artiste a vécu quelque temps à Milan, et y a publié des variations pour le piano, sur un thème du *Pirate*, Milan, Ricordi.

**FOURNIER DE PESLAY (FRANÇOIS)**, ancien chirurgien-major des armées, né à Bordeaux le 7 septembre 1771, a été professeur de pathologie à l'école secondaire de médecine de Bruxelles, puis secrétaire du Conseil de santé des armées, ensuite directeur du Lycée de Halli, et enfin inspecteur général du service de santé de cette république. Fournier est mort vers 1805, à Pau (Basses-Pyrénées). Au nombre des ouvrages de ce médecin, on remarque un *Essai sur la musique considérée sous le rapport de son influence sur l'homme en santé, et sur l'homme malade*; cette dissertation a été lue à l'Académie royale des sciences dans les séances des 8 et 15 mars 1819. Il en a été publié un extrait dans la *Bibliothèque universelle*, août 1819, p. 290 et suiv.

**FOURNIVAL (RICHARD DE)**, chancelier de l'église d'Amiens, était contemporain de saint Louis. Il était poète et musicien, et nous a laissé vingt chansons notées de sa composition. Le *Ms. 7222* de la bibliothèque impériale à Paris en contient cinq.

**FOWKE (FRANÇOIS)**, savant anglais, membre de la Société asiatique de Calcutta, a publié dans les Mémoires de cette académie (*Asiatic Researches*, t. 1, p. 295-299) une dissertation sur l'instrument indien appelé *vina*, sous ce titre : *On the vina, the indian lyre*. Cette description est accompagnée d'une planche représentant un musicien qui joue de l'instrument. La dissertation de Fowke a été traduite en français dans le premier volume des *Mémoires de la Société asiatique*, publiés par les soins de Langlès.

**FOY (JACQUES)**, fils d'un professeur de musique de Dorchester, est né en 1802. Son père

lui enseigna les principes de son art, le piano et la harpe. En 1814, il joua devant la princesse Charlotte qu'il étonna par son exécution, quoiqu'il ne fût âgé que de douze ans. Il se rendit alors à Londres, où il continua ses études sous les meilleurs maîtres. Foy n'avait que dix-huit ans lorsqu'il perdit son père, ce qui l'obligea de retourner à Dorchester, pour y soutenir par son travail l'existence de sa mère, de trois frères et d'une sœur. Il s'y livra à l'enseignement, et composa beaucoup de musique instrumentale et vocale. Ses principaux ouvrages sont : *Deux Symphonies à grand orchestre*, qui ont été exécutées avec succès au concert de Dorchester; *Trois Concertos pour la harpe, trois ouvertures à grand orchestre, un quatuor avec chœur, quatre fantaisies pour la harpe, une idem pour le piano, deux duos pour piano et harpe, un quatuor pour harpe, flûte, clarinette et basson, des glees, etc.*

**FOYTA (FRANÇOIS)**, compositeur et violoniste, né en Bohême au commencement du dix-huitième siècle, a passé la plus grande partie de sa vie comme chef d'orchestre de théâtre, et comme premier violon à l'église des religieux de la Croix. Il est mort à Prague en 1776, laissant à sa famille une collection de symphonies et de musique d'église de sa composition.

**FRANCIA (GATÉOINZ)**, né à Rome dans la seconde moitié du seizième siècle, s'est fait connaître par deux livres de madrigaux à cinq voix, dont le premier a été publié à Venise, chez Gardane, en 1613, et le second en 1616, chez le même.

**FRAENZL (IGNACE)**, né à Manheim, le 5 juin 1736, entra comme violoniste à la chapelle du prince Palatin, le 28 novembre 1750; quelques années après, il devint maître de concerts, et enfin directeur de musique de la même cour. Fraenzl a fondé en Allemagne une école de violon qui brilla par l'élégance et le fini, plus que par l'élévation du style et le volume du son. Parmi ses élèves, son fils Ferdinand tient une des places les plus distinguées. Gervais, violoniste français, avait aussi reçu de ses leçons. Fraenzl a voyagé pendant plusieurs années en Allemagne, en France et en Angleterre; mais dès 1790, il était de retour à Manheim, et depuis lors il n'a plus quitté cette ville, où il vivait encore en 1812. Il a fait graver six concertos de violon à Paris, et le septième (œuvre 9) à Worms. On connaît aussi un œuvre de quatuors et un œuvre de trios de sa composition.

**FRAENZL (FERDINAND)**, fils du précédent,

est né à Schweitzingen, résidence d'été de l'électeur Palatin, le 24 mai 1770. Dès l'âge de cinq ans, son père lui enseigna la musique et le violon. A sept ans, il exécuta un concerto de violon dans un concert de la cour à Manheim, et son habileté précoce excita l'étonnement du prince et de tout l'auditoire. En 1782, il fut nommé violoniste de la cour, quoiqu'il fût seulement dans sa douzième année. Trois ans après, il entreprit avec son père un premier voyage dans l'Allemagne méridionale. Après avoir joué à Munich avec succès, il arriva, en 1786, à Vienne, où il ne fut pas moins bien accueilli. A Strasbourg, Richter et Pleyel lui donnèrent des leçons d'harmonie et de contre-point; mais bientôt il interrompit ses études pour se rendre à Paris par la Suisse, donnant partout des concerts, et se faisant applaudir. A Paris, il fit peu de sensation, parce que cette ville possédait alors plusieurs violonistes distingués, à la tête desquels Viotti s'était placé. En 1790, Fraenzl voyagea en Italie, s'arrêta quelque temps à Bologne pour prendre des leçons du P. Mattei, puis visita Rome, Naples, Palerme et plusieurs autres grandes villes où il se fit entendre. De retour en Allemagne, en 1792, il accepta au théâtre national de Munich la place avantageuse de premier violon solo, et l'occupa pendant plusieurs années, dirigeant dans le même temps la musique de la chapelle d'un riche négociant, composée de vingt musiciens. On ignore les motifs qui firent ensuite quitter cette position à Fraenzl, pour se rendre à Offenbach, où il resta près d'une année. Vers la fin de 1802, il retourna à Munich, s'y fit entendre à la cour, puis voyagea en Pologne, et se fixa pendant trois ans en Russie, demeurant alternativement à Saint-Petersbourg et à Moscou.

Vers la fin de 1806, Fraenzl reçut à l'improviste, et sans l'avoir demandée, sa nomination de directeur de musique de la cour de Bavière, devenue vacante par la mort de Cannabich; il alla immédiatement prendre possession de cette place, à laquelle il joignit quelque temps après celle de directeur de musique de l'Opéra allemand. Pendant les premières années de son séjour à Munich, il donna des concerts à Francfort, à Offenbach et à Manheim, et toujours avec le même succès. Vers la fin de 1810, il fit un voyage à Amsterdam et à Paris, et au mois d'octobre 1814, il se fit entendre à Vienne; enfin le 19 février 1816, il donna un brillant concert à Leipsick. Sept années se passèrent ensuite sans qu'il s'éloignât de Munich; mais, en 1823, il fit un second voyage en Italie.

Les habitants de Milan l'écoutèrent avec bienveillance, quoique déjà son talent fût déchu. Au retour de ce voyage, il passa à Paris, essaya de s'y faire entendre, mais reconnut bientôt qu'il n'y avait en cette ville aucune chance de succès pour lui. De retour à Munich, il y donna, au mois d'avril 1824, sa démission de la place de directeur de musique de l'Opéra allemand, ne conservant que la direction de l'orchestre de la chapelle royale. Au mois de décembre, le roi de Bavière lui accorda le titre et les avantages de maître de sa chapelle. Deux ans après, il obtint sa retraite, et quitta Munich pour aller s'établir à Genève, dont le climat lui plaisait. Il resta dans cette ville jusqu'au mois d'avril 1831; puis un vif désir de revoir les lieux où s'était passée son enfance le ramena en Allemagne. Il se fixa à Manheim; mais il n'y jouit pas longtemps de l'existence tranquille qu'il y était venu chercher, car il mourut au mois de novembre 1835, à l'âge de soixante-quatre ans.

La réputation de Fraenzl, comme violoniste, a été brillante dans son pays, surtout depuis 1790 jusqu'en 1815: il avait du goût, chantait avec grâce sur son instrument, et se faisait particulièrement remarquer par beaucoup de justesse dans les intonations; mais son style était petit; il tirait peu de son; et manquait absolument de variété, de force et de souplesse dans le mécanisme de l'archet. Sa manière était une reproduction assez exacte de celle de Jarnowick, mais un peu rajeunie.

Parmi les compositions de cet artiste, on remarque: 1<sup>o</sup> Huit concertos pour le violon, œuvres 2, 3, 5, 6, 7, 8, 12, 14, Offenbach, André, et Bonn, Simrock. 2<sup>o</sup> Une symphonie concertante pour deux violons, op. 4, Offenbach, André. 3<sup>o</sup> Quatre concertinos, œuvres 13, 20, 24 et 32, dont un avec chant, chœur, harpe et orchestre. 4<sup>o</sup> Variations brillantes avec orchestre, quintette et quatuor, œuvres 11, 25 et 26. 5<sup>o</sup> Neuf quatuors pour deux violons, alto et basse, livres, 1, 2 et 3, Offenbach, André. 6<sup>o</sup> Trois grands trios pour deux violons et basse, op. 17, Bonn, Simrock. 7<sup>o</sup> Trois duos concertants pour deux violons, op. 22, Mayence, Schott. 8<sup>o</sup> *Der Luftball* (Le ballon aérostatique), opérette, Strasbourg, 1788. 9<sup>o</sup> *Adolphe et Clara*, opérette, écrit pour Francfort en 1800, et gravé en partition pour le piano, à Offenbach, chez André. 10<sup>o</sup> *Carlo-Fioras*, opéra historique, à Munich, en 1810. L'ouverture de cet ouvrage a été gravée pour l'orchestre, et réduite pour divers instruments. 11<sup>o</sup> *Hariadan Barberousse*, opéra historique, à Munich, en 1815. L'ouverture de cet ouvrage

a été gravée pour l'orchestre. 12° *Der Fassbinder* (le Tonnellier), opéra en un acte, 1824, pour Munich. 13° Plusieurs ouvertures pour l'orchestre. 14° Une symphonie, *idem*. 15° Trois recueils de romances françaises et de chansons allemandes et italiennes.

**FRAGMENGIO (PHILIPPE)**, compositeur espagnol, vécut en Italie dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a publié : *Madrigali a cinque voci*, Venise, 1584, in-4°.

**FRAGUIER (l'abbé CLAUDE-FRANÇOIS)**, né à Paris, le 28 août 1666, fit ses études chez les Jésuites, et entra dans leur société en 1683. Après son noviciat, il fut envoyé à Caen pour y professer les belles-lettres. De retour à Paris, il lui fallut étudier la théologie ; mais le dégoût que lui inspira l'aridité de cette science le détermina à quitter les Jésuites, pour se livrer à la culture des lettres et à l'étude des philosophes de l'antiquité. Il remplaça Vaillant à l'Académie des inscriptions en 1705, et fut reçu à l'Académie française, trois ans après. Il mourut d'apoplexie, le 31 mai 1728. L'abbé Fraguier avait cru trouver dans un passage de Platon la preuve que les anciens avaient remarqué le rapport harmonieux des sons, et pratiqué la musique à plusieurs parties : il écrivit sur cet objet un mémoire, qui fut inséré dans la collection de l'Académie des inscriptions (t. III, p. 118, ann. 1723), et qui est intitulé : *Examen d'un passage de Platon sur la musique*. Burette réfuta victorieusement cette opinion dans son *Mémoire sur la symphonie des anciens* (Mémoires de l'Académie des inscriptions, tome IV, p. 116) ; mais, comme il arrive dans les discussions de tout genre, Fraguier ne fut pas convaincu. Marpurge donna une traduction allemande de son mémoire, dans le deuxième volume de ses *Essais* (*Beitræg.*), p. 45.

**FRAMERY (NICOLAS-ÉTIENNE)**, né à Rouen, le 25 mars 1745, s'est fait connaître comme littérateur et comme musicien, mais ne s'est distingué dans aucun genre. Il était fort jeune lorsqu'il fut nommé surintendant de la musique du comte d'Artois. Framery fut un de ceux qui montrèrent le plus d'habileté à parodier des paroles françaises sur la musique de quelques opéras italiens. Les pièces qu'il arrangea sont : *La Colonie*, l'*Olympiade*, l'*Infante de Zamora* et les *deux Comtesses*. En 1783, il donna *la Sorcière par hasard*, opéra comique, dont il avait fait les paroles et la musique. Un concours avait été ouvert pour la composition des drames lyriques : Framery obtint le prix pour un opéra de *Médée*. Cet ouvrage fut confié à Sacchini ; mais ce compositeur mourut avant de l'avoir

entrepris, et ce fut Framery lui-même qui en écrivit la musique : cet opéra n'a jamais été représenté. Les travaux de Framery relatifs à la littérature musicale sont : 1° *Lettre à l'auteur du Mercure* (dans le *Mercur* de septembre 1776, p. 181) : il y critique la musique de Gluck. 2° *Le Musicien pratique*, traduit de l'italien d'Azopardi, Paris, 1786, 2 vol. in-8°. Cet ouvrage est un traité de contrepoint fort médiocre ; Framery n'entendait rien à la matière : il ne savait pas même ce que c'est que le *stretto* de la fugue, dont il est parlé dans l'original ; et, ne trouvant point ce mot dans les dictionnaires, il crut qu'il s'agissait de quelque inutilité. Choron a donné, en 1824, une édition de ce livre mis dans un meilleur ordre, un vol. in-4°. 3° Le premier volume du dictionnaire de musique dans l'*Encyclopédie méthodique*, avec Ginguené et l'abbé Feytaud ; ouvrage terminé depuis lors par M. de Momigny, Paris, 1791-1811, 2 vol. in-4°. Ce livre, où l'on a réuni les éléments les plus hétérogènes et les opinions les plus contradictoires, ne peut être d'aucune utilité. 4° *Mémoire sur le Conservatoire de musique*, Paris, 1795, in-8°. 5° *De l'organisation des spectacles de Paris*, Paris, 1791, in-8°. 6° *Avis aux poètes lyriques, ou De la nécessité du rythme et de la césure, dans les hymnes ou odes destinés à la musique*, Paris, 1796, in-8°. 7° *Discours couronné par l'Institut sur cette question : Analyser les rapports qui existent entre la musique et la déclamation, et déterminer les moyens d'appliquer la déclamation à la musique, sans nuire à la mélodie*, Paris, 1802, in-8°. 8° *Notice sur Joseph Haydn*, Paris, 1810, in-8°. 9° *Notice sur le musicien Della-Maria, mort depuis peu, et membre de la Société philotechnique*, Paris, 1800, in-8°. Framery a rédigé pendant quelques années le *Journal de musique* qui avait été fondé en 1764 par Mathon-de-la-Cour, continué par lui jusqu'en 1768, puis repris par M. de Framicourt et plusieurs fois interrompu. Il paraissait à Paris un cahier de ce journal, en plusieurs feuilles in-8°. Cette publication a cessé en 1778. Framery a aussi donné le *Calendrier musical universel, contenant l'indication des cérémonies d'église en musique, les découvertes et les anecdotes de l'année, la notice des pièces en musique représentées à Paris, Versailles, Saint-Cloud, sur différents théâtres de l'Europe, etc.*, Paris, 1783-1789. Il n'a été publié que deux années de ce recueil, qui est assez bien fait, et qu'on peut considérer comme une continuation améliorée de l'*Almanach musical* publié par

Nathon-de-la-Cour depuis 1775 jusqu'en 1778, et par Luneau de Boisgermain, depuis 1780 jusqu'en 1784. Après que la propriété des auteurs eut été reconnue par une loi, Framery établit une agence pour la perception de leurs droits dans toute la France, et il géra cet établissement jusqu'à sa mort, avec autant de zèle que de probité. Il est mort à Paris, le 26 novembre 1810, et a laissé en manuscrit des notices sur quelques musiciens, entre autres sur Gaviniès. Il était correspondant de l'Institut, et, en cette qualité, il travailla au *Dictionnaire des beaux-arts*, dont l'Académie a publié récemment des livraisons.

**FRAMICOURT** (ÉTIENNE-HONORÉ DE), ancien conseiller au présidial d'Angers, mort à Paris, en 1781, dans un âge peu avancé, était assez bon amateur de musique pour son temps, et jouait bien du violon. Dans sa jeunesse il avait fait un voyage à Berlin et y avait connu Harpurg, qui lui avait suggéré l'idée de faire paraître en France un recueil périodique sur la musique; Mathon-de-la-Cour en publiait un à des époques indéterminées depuis 1764 (Paris, un cahier in-8° formant chaque livraison). Il en abandonna la rédaction au mois d'août 1768, et M. de Framicourt fit reparaître ce journal en 1769. Il cessa d'y travailler après le numéro d'avril 1771. Framery s'en chargea alors et le continua jusqu'en 1778.

**FRANCESCHI** (FRANÇOIS). On a sous ce nom un livre intitulé : *Apologia delle opere drammatiche di Metastasio*, in Lucca, per Domenico Marescandoli, in-8° de 300 pages, sans date. Le premier chapitre de cet ouvrage a pour titre : *De' difetti attribuiti all' opera di musica sistemata da Metastasio*; l'auteur examine tous les reproches qu'on a faits aux opéras de Métastase, sous le rapport de la musique; il y traite : 1° De la musique imitative de l'Opéra; 2° Du choix des sujets des drames de Métastase considérés sous le rapport musical; 3° Du récitatif de Métastase sous le rapport de la musique; 4° De la coupe des airs de ce poète.

**FRANCESCHINI** (PARTENIO), compositeur dramatique, né à Bologne, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. En 1676, il écrivit, à Bologne, l'*Oronto di Memfi*, drame musical; en 1677, il donna au théâtre *Formigliari* de la même ville son opéra intitulé *Arminio*, qui fut joué aussi dans la même année au théâtre *San Angiolo*, à Venise. En 1670, Franceschini écrivit la musique du drame intitulé : *Apollo in Tessaglia*, qui fut représenté dans la même année sur le théâtre

de sa ville natale. Deux ans après, il donna à Venise *Dionisio, ovvero, la Virtù trionfante del vizio*, dont une partie de la musique avait été composée par Jean-Dominique Partenio, musicien né dans le Frioul. (Voyez PARTENIO.)

**FRANCESCHINI** (JEAN), né à Naples, vers 1760, a composé six duos de violon qui ont été gravés à Amsterdam. M. le marquis de Villarsosa dit qu'il est aussi connu par plusieurs opéras de sa composition; mais il n'en indique pas les titres.

**FRANCESCO CIECO**. Voyez LANDINO (FRANCESCO).

**FRANCESCO DA PESARO**, ainsi nommé à cause du lieu de sa naissance, fut un des organistes célèbres du quatorzième siècle. On voit par les registres de Saint-Marc, de Venise, qu'il succéda à *maître Zucchetto* dans la place d'organiste de cette église, et qu'il en remplit les fonctions, depuis le 10 avril 1337 jusqu'en 1368; mais on ne connaît jusqu'à ce jour aucune de ses compositions; et l'on ne sait pas quel était son nom de famille.

**FRANCESCO DA MILANO** ou **FRANCESCO MILANESE**, organiste et luthiste célèbre dans la première partie du seizième siècle, était de la famille des *Navazzani* de Milan. Indépendamment de son rare talent dans la musique, il possédait celui de la poésie. On trouve des pièces de vers composées par lui dans les recueils qui ont pour titres : 1° *Il quarto libro delle Rime di diversi*. Bologne, 1531, in-8°. 2° *Tempio della divina signora donna Giovanna d'Aragona fabricato da tutti i più gentili spiriti*. In Venezia, 1534; réimprimé dans la même ville, en 1561 (1). Francesco de Milan fut attaché à la cathédrale de cette ville, en qualité d'organiste, vers 1530. Il est cité par F. Doni, dans sa *Prima libreria* (Part. 6, *della Musica stamp.*, p. 85) et par Piccinelli (*Aten. dot. Letter. Milan.*, p. 197), comme auteur de divers recueils de pièces d'orgue et de luth, intitulés : 1° *Intabolutura di organo*, lib. 1. 2° *Intabolutura di liuto*, Milano, 1540. Ces recueils sont devenus de la plus grande rareté. On trouve aussi des pièces de luth de Francesco Milanese dans un recueil qui a pour titre : *Intabolutura de liuto de diversi Autori novamente stampata, et con diligentia rivista*, etc. Stampata ne la Città de Milano per Jo.-Antonio Castellano al primo de Maggio 1536, petit in-4°, obi. Ce recueil, qui paraît être une deuxième édition, d'après le titre, contient quarante-deux

(1) Voyez *Dizionario di opere anonime et pseudonime di Scrittori italiani*, di G. M. t. 1; p. 339.

pièces de luth, tels que fantaisies, toccates, saltarelles, pavanés, etc., composées par des luthistes de Milan, qui sont : *Francisco* (sic) *da Milano*, *M. Alberto da Milano*, *M. Marcho da Laquila*, *M. Jo.-Jacobo Albutio da Milano*, *M. Petro-Paolo Borrono da Milano* et d'autres. C'est peut-être le même recueil qui a été réimprimé sous ce titre : *Intabolatura di liuto de diversi con la Battaglia et altri cose bellissime, di M. Francisco da Milano*. A la seconde page on trouve cet autre titre : *Intabolatura di liuto. Libro primo*, et à la fin du recueil on lit : *In Finigia per Francisco Marcolini di Forlì, in la contrada di Santo Apostolo, ne le case de Frati di Crosachieri, ne gillanna (gli anni) del signore 1536 del mese di Maggio*. Enfin, une partie des pièces contenues dans le recueil de Francesco de Milan a été réimprimée dans une collection qui a pour titre : *Mortus Musarum. In quo tanquam flosculi, quidam selectissimarum carminum collecti sunt ex optimis quibusque auctoribus. Et primo ordine continentur automata, quæ Fantasia dicuntur. Deinde cantica quatuor vocum. Post carmina graviora quæ motetta appellantur, eaque quatuor, quinque et sex vocum. Demum addita sunt carmina longe elegantissima duobus testudinibus canenda hæcenus nunquam impressa. Collectore Petro Phalesio. Lovanii, apud Phalesium, bibliopolam juratum, 1552*. Les fantaisies pour le luth, au nombre de dix-neuf, sont de A. Rota, Francesco de Milan, Simon Sentler, Marc de Laquila, Jo. Jacq. Albutio, et P.-P. Borroni ; les pièces pour deux luths sont au nombre de vingt et une (1).

**FRANCESCO DEGLI ORGANI.** *Voy. LARDINO* (FRANCESCO).

**FRANCHE** (LOUIS-JOSEPH), premier violon de la Comédie française, en 1749, a fait graver à Paris un livre de sonates à violon seul, sans date.

**FRANCHI** (GIO.-PIETRO), né à Pistoie vers le milieu du dix-septième siècle, fut maître des concerts du duc Rospigliosi de Zagarolo. Il a publié : 1° *Sonata a tre*, Bologne, 1687, op. 1. 2° *Duetti da camera*, op. 2, Bologne, 1689, in-4°. 3° *Duetti de l'Amore, co'l basso numerato*, op. 3, *ibid.* 1689. 4° *Motetti a 2 e 3*, op. 4, Florence, 1690. 5° *Salmi pieni a 4 voci*. Bologne, Silvani, 1697.

**FRANCHOMME** (AUGUSTE), violoncelliste d'un talent fort distingué, est né à Lille

(Nord) en 1809. Après avoir appris à jouer du violoncelle pendant quatre ans, sous la direction d'un maître assez médiocre, nommé M. Mas, il s'est rendu à Paris en 1825, et a été admis comme élève du Conservatoire, au mois de mars de la même année, dans la classe de Levasseur, auquel succéda bientôt après Norblin. Ses dispositions étaient si remarquables, et ses progrès furent si rapides, qu'il obtint le premier prix de violoncelle, au concours de la même année. Depuis lors M. Franchomme s'est fait une brillante réputation par les succès qu'il a obtenus dans tous les concerts où il s'est fait entendre, particulièrement dans ceux du Conservatoire. Une qualité de son pleine de charme, beaucoup de grâce et d'expression dans sa manière de chanter, et une justesse rare dans les intonations, sont les qualités par lesquelles cet artiste se distingue. Il ajoute à ce mérite celui d'écrire de la musique de fort bon goût pour son instrument, et cette musique est devenue le répertoire de la plupart des violoncellistes français. Voici la liste de ses ouvrages publiés jusqu'à ce jour : 1° Thème varié pour le violoncelle avec orchestre, œuvre 1<sup>re</sup>, Paris, Launer. 2° Variations sur un thème des *Deux Nuits*, Paris, Janet. 3° Thème original, op. 3, *ibid.* 4° Thème original varié avec orchestre, op. 4, *ibid.* 5° Thème original, op. 5, Paris, Schlesinger (Brandus). 6° Fantaisie sur des thèmes russes et écossais, avec quatuor ou orchestre, op. 6, Paris, Bernard Latte. 7° Douze caprices, op. 7, Paris, Janet et Cotele. 8° Trois récréations, op. 8, Paris, B. Latte. 9° Chant d'adieu, op. 9, *ibid.* 10° Romance pour violoncelle, op. 10, Paris, Schlesinger (Brandus). 11° Trois nocturnes, *idem*, Paris, Latte. 12° Sérénade, op. 12, Paris, Cotele. 13° Deux adagios pour violoncelle, op. 21 et 20. 14° Thème russe varié, avec deux violons, alto, violoncelle et contrebasse, op. 32. 15° Premier concerto pour violoncelle et orchestre, op. 33. M. Franchomme a écrit aussi en société avec Chopin un duo pour piano et violoncelle, sur des thèmes de *Robert le Diable*, Paris, Schlesinger (Brandus) ; un autre duo avec variations, en collaboration avec M. Bertini, et un troisième avec M. Osborne, Paris, B. Latte. Cet artiste a été employé comme violoncelliste, en 1825 et 1826, au théâtre de l'*Ambigu-Comique* ; en 1827, il est entré à l'orchestre de l'Opéra, mais il n'y est resté qu'un an ; ensuite il est passé au théâtre italien, où il est resté plusieurs années : enfin, il a fondé, avec Allard, des matinées annuelles de quatuors, qui obtiennent un grand succès, par la perfection de l'exécution.

(1) Voyez l'ouvrage de M. De Coussemaker intitulé : *Notice sur les collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai*, etc., p. 106-112.



**FRANCISCHELLO** ou **FRANCISCHELLO** (...), célèbre violoncelliste, au commencement du dix-huitième siècle, n'est guère connu maintenant que par le peu que nous en ont appris Quantz et Geminiani, qui l'avaient entendu. On ignore en quel lieu de l'Italie il a pris naissance ; si, comme le dit Gerber, il s'était retiré à Gênes dans les dernières années de sa vie, on pourrait croire qu'il était né dans cette ville ; mais ce fait paraît n'avoir pour base qu'une anecdote peu vraisemblable, dont il sera parlé tout à l'heure. Quoiqu'il en soit, il paraît que ce fut à Rome que la réputation de Franciscello commença, peu de temps après la mort de Corelli. Il fit pour le violoncelle ce que ce grand artiste avait fait pour le violon, et peut-être est-il permis de le considérer comme celui qui a le plus contribué à faire substituer cet instrument à la basse de viole ; il est du moins certain que celle-ci avait presque disparu des orchestres d'Italie avant 1730, tandis qu'on la trouvait presque partout en Allemagne, en France et en Angleterre. On ne peut douter que Franciscello n'ait eu un talent très-remarquable. Quantz, qui l'entendit à Naples, en 1725, en a parlé avec admiration, et Geminiani dit qu'un jour, ayant accompagné une cantate d'Alexandre Scarlatti avec violoncelle obligé, tandis que ce grand maître accompagnait au clavecin, celui-ci s'écria qu'il n'y avait qu'un ange, sous la forme humaine, qui pût jouer ainsi. Un peu plus tard, c'est-à-dire vers 1730, F. Benda l'entendit à Vienne ; il a souvent déclaré depuis lors que le talent de Franciscello sur le violoncelle devint son modèle pour le violon. Après cette époque, on n'a plus de renseignements positifs sur cet artiste. Gerber dit que Duport l'entendit à Gênes : en supposant qu'il ait voulu parler de l'aîné des deux frères de ce nom, celui-ci n'aurait pu faire le voyage d'Italie avant 1764 ou 1765, époque où il n'était âgé que de vingt-deux ou vingt-trois ans, et où son talent commençait à se former. Or, l'anecdote rapportée par Geminiani, ayant eu lieu à Rome, ne peut se rapporter qu'à l'année 1715, où Scarlatti fit son dernier voyage dans cette ville, c'est-à-dire cinquante et un ou cinquante-deux ans avant le moment où Duport aurait pu entendre Franciscello. Il est difficile de croire que Franciscello, alors âgé de soixante-quinze ans environ, aurait eu un jeu inimitable, comme le dit Gerber. Les biographes qui ont copié Gerber, et en dernier lieu le *Lexique universel de musique* de Schilling, n'ont fait aucune réflexion sur cette singularité.

**FRANCISCI** (Érasme), littérateur, né à Lubeck, en 1627, était fils de François Fix, conseiller intime du duc de Brunswick ; mais des revers de fortune ne lui permettant pas de porter le nom de sa famille avec honneur, il prit celui de *Francisci*, sous lequel il est connu. Il mourut à Nuremberg, le 12 décembre 1684. Dans le troisième discours d'un ouvrage intitulé : *Wunderreicher Ueberzug unserer Welt, oder Erdumgebender Luft-Kreys*, Nuremberg, 1680, in-4°, il traite de l'écho et des porte-voix.

**FRANCISCO** (Louis de S.), moine franciscain, Portugais du seizième siècle, fut professeur de droit canon dans son ordre. On a de lui un ouvrage intitulé : *Globus canonum et arcanorum lingue sanctæ ac divinæ scripturæ*, Rome, 1586, in-fol. ; il y traite de la musique des Hébreux, au chapitre neuvième du dixième livre.

**FRANCISQUE** (Antoine), ancien joueur de luth français, qu'il ne faut pas confondre avec *Francisque Corbet*, lequel vécut plus tard et se distingua aussi par son talent sur le luth (voyez *Corbet*). Antoine s'est fait connaître par un ouvrage de sa composition qu'il a publié sous ce titre : *le Trésor d'Orphée*, livre de tablature de luth, contenant une *Susanne un jour*, plusieurs *fantaisies, préludes, passamaises, pavaues d'Angleterre, pavaues espagnoles, suites de bransles*, tant à corde avalée (descendue) qu'autres, *voltes et courantes*. Paris, veuve Robert Ballard, 1600, in-fol. On trouve, à la fin de ce recueil, une *Instruction pour réduire toutes sortes de tablatures de luth en musique et réciproquement*. Cette instruction a été traduite par Besard, au commencement de son *Isagoge in artem testudinariam* (voyez *Besard*).

**FRANCISQUE-LA-FORNARA**, castrat, né dans le royaume de Naples, en 1706, fut engagé pour la musique du roi de France, en 1719, et jouit pendant longtemps de la réputation d'habile chanteur. Sa voix était un contralto de la plus belle qualité ; sa vocalisation était facile ; il possédait surtout un trille naturel et de poitrine dont les battements étaient d'une netteté, d'une précision admirable. Il joignit à ce don de la nature la plus belle prononciation et l'expression la plus pénétrante. En s'amusant de l'escrime, dans une salle d'armes, il reçut un coup de fleuret dans la gorge qui altéra la beauté de son organe, et l'obligea à cesser de chanter des solos. Il vivait encore à Paris en 1780, âgé de soixante-quatorze ans.

**FRANCK (GUILLAUME)**, musicien du seizième siècle, a mis en musique *Cinquante psaumes de Marot*, Strasbourg, 1545, in-8°. Ce sont les mélodies qui sont restées en usage chez les protestants de France et de Hollande, et qui ont été mises à quatre parties par Bourgeois, par Gondimel et par Claudin Le Jeune.

**FRANCK (JEAN)**, musicien allemand, vivait à la fin du seizième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Cantiones sacræ* 6, 7 et 8 vocum, Augsburg, 1600, in-4°. Gerber attribue cet ouvrage à un dominicain, contemporain de Luther, qui embrassa le parti de la réformation, fut recteur à Eislefeld, et ensuite prédicateur évangélique à Leipsick. Il ne s'est pas souvent vu un contemporain de Luther (né en 1484 et mort en 1546) ne pouvait composer en 1600, et qu'il était peu vraisemblable qu'un pasteur de la religion réformée écrivit des motets latins.

**FRANCK (ELSBETH)**, compositeur allemand du seizième siècle, est connu par un ouvrage intitulé : *Neue teutsche und lateinische Lieder, mit 3 Stimmen* (Nouvelles chansons allemandes et latines à trois voix). Francfort-sur-l'Oder, 1599, in-8°.

**FRANCK (MELCHIOR)**, compositeur remarquable par sa fécondité, naquit vers 1580, en Silésie, ou, selon l'Histoire des chansons, de Wetzlar, à Zittau. En 1600, il vivait à Nuremberg; trois ans après, il devint maître de chapelle de la cour à Cobourg. Il mourut dans ce poste, le 1<sup>er</sup> juin 1639. Ce musicien a contribué à la création de formes nouvelles au commencement du dix-septième siècle. Son harmonie est bonne; les voix et les instruments chantent d'une manière naturelle; enfin, il fut un des premiers qui donnèrent de l'intérêt et du mouvement aux parties instrumentales. Ses compositions, devenues rares, et souvent incomplètes, sont recherchées, parce qu'elles sont caractéristiques d'une époque de l'art dans la musique de l'école allemande. Voici la liste de ses ouvrages : 1° *Musicalische Bergreyen*, Nuremberg, 1602. 2° *Contrapuncti compositioni*, ibid., 1602, in-4°. 3° *Teutsche Psalmen und Kirchen Gesänge* (Psaumes et cantiques spirituels allemands), ibidem, 1602, in-4°. 4° *Neue Paduanen, Gallarden, etc., auff allerley Instrumenten zu bequemen* (Nouvelles pavaues, gaillardes, etc., disposées pour tous les instruments), ibidem, 1603, in-4°. 5° *Opusculum etlicher newer und alter Reuter Liedlein auff Allerley Art zu Musiciren mit 4 Stimmen gesetzt* (Quelques opuscules de nouvelles et d'anciennes chansons choisies

à quatre voix, etc.), ibid., 1603, in-4°. Il y a une édition du même ouvrage publiée à Francfort, chez Stein. 6° *Neues Quodlibet mit 4 Stimmen componirt* (Nouveaux quolibets à quatre voix), Magdebourg, 1604, in-4°. Il y a aussi des éditions de Nuremberg et de Francfort. 7° *Farrago, dass ist Vermischung, viele weltliche Lieder, die in allen Stimmen einander respondiren, mit 6 Stimmen* (Mélanges de beaucoup de chansons mondaines, arrangées à six voix, etc.). 8° *Teutsche weltliche Gesänge und Tantz von 4, 5, 6 und 8 Stimmen* (Chants populaires allemands, et danses à quatre, cinq, six et huit parties), 1604. 9° *Melodix sacræ*, 5, 6, 7, 8 et 12 voc., 1<sup>re</sup> partie, 1604, 2° idem, 1606, 3° idem, 1607. 10° *Teutsche Gesänge und Tantz mit 4 Stimmen* (Chants allemands et danses à quatre parties), Cobourg, 1605, in-4°. 10° (bis) *Melodiarum sacrarum 5, 7, 8, 9, 10, 11 et 12 vocibus concinendarum*. Cobourg, 1607, in-4°. 11° *Geistliche Gesänge und Melodien, meistens aus dem Hohenlande Salomons genommen* (Chants spirituels et mélodies, etc.), 1608. 12° *Neue musicalische Intraden, auff allerhand Instrumenten, sonderlich auff Violon zu gebrauchen, mit 6 Stimmen* (Nouvelles entrées musicales, pour tous les instruments, et particulièrement pour les violes, à six parties), Nuremberg, 1608, in-4°. 13° *Flores musicales, neue anmuthige musicalische Blumen, mit 4, 5, 6 und 7 Stimmen* (Fleurs musicales à quatre, cinq, six et sept voix), Nuremberg, 1610, in-4°. 14° *Musikalische frölichkeit, von etlichen neuen lustigen teutschen Gesängen, Tantz, Gallarden und Concerten, sampt einem Dialogo mit 4, 5, 6 und 8 Stimmen componirt*, etc. (Divertissement musical, composé de quelques nouvelles chansons allemandes, danses, gaillardes et concerts, etc., à 4, 5, 6 et 8 parties), Leipsick, 1610, in-4°. 15° *Tricinia nova, lieblicher amorosischer Gesänge mit schönen poetischen Texten geziert* (Nouvelle musique à trois voix, composée de chansons amoureuses choisies, etc.), Nuremberg, 1611, in-4°. 16° *Vincula Natalitia aus 9 Psalmen bestehend*, 1611. 17° *VI Teutsche Concerte von 8 Stimmen* (Six concerts allemands à huit parties), 1611. 18° *Suspensis musica, oder 12 musicalische Gebetlein ueder die Passion, von 4 Stimmen*, 1612. 19° *Opusculum etlicher geistlichen Gesänge von 4, 5, 6 und 8 Stimmen* (Quelques opuscules de cantiques spirituels à quatre, cinq, six et huit voix), 1612. 20° *Ferculum Quodlibeticum e variis patellis ac versibus Rhopaliciis*

*corrasum*, ac 4 vocibus concantum, 1613. 20° (bis) *Viridarium musicum continens amenissimos et fragrantissimos ex sacra scriptura descriptos flosculos quos ad Dei ter optimi maximi laudem ecclesiarum usum quotidianum, depellendamque animæ tristissimam melancholiam internam* 6, 7, 8, 9, 10 vocibus harmonia suavissima composuit, etc. Nuremberg, Fuhrmann, 1613, in-4°. 21° *Recreationes musicae. Lustige deutsche Gesänge mit schönen Texten, neben etlichen Galltarden*, etc., mit 4 und 5 Stimmen, voce vel instrumentis zu gebrauchen (Récréations musicales, chansons allemandes choisies avec de belles paroles, gaillardes, etc., à quatre et cinq parties, tant pour les voix que pour les instruments), Nuremberg, 1614, in-4°. 22° *Zweyne* (sic) *Grab-Gesänge von 4 Stimmen* (Deux cantiques funéraires à quatre voix), 1614. 23° (bis) *Zwey neue Hochzeit-Gesang, zu hochzeitlichen ihren und gefallen, dem Erasmo Bauman, furstl. Sachshof organisten zu Coborgk* (sic), etc. (Deux nouveaux chants de noces à six voix, etc.) Cobourg, 1614. 25° *Threnodie Davidica, oder 6 stimmige Buss-Psalmen* (Les psaumes de la pénitence à six voix), Cobourg, 1615, in-4°. 24° *Die trostreichen Worte aus dem 54<sup>ten</sup> Capittel Esais*, v. 7 und 8, mit 15 Stimmen auf 3 Chören (Les paroles consolantes du LIV<sup>e</sup> chapitre d'Isaïe, v. 7 et 8, à quinze voix, en trois chœurs), Schleusinge, 1615, in-4°. 25° *Delitiae Amoris, musicalische Wollust, allerhand amorische Sachen, beydes vom Componisten und Texten in sich begreifend, mit 6 Stimmen* (Les délices de l'amour, volupté musicale, etc., à six voix), Nuremberg, 1615, in-4°. 25° *Fasciculus Quodlibeticus*, von 4, 5, 6 Stimmen (Recueil de quolibets, à quatre, cinq et six voix), *ibid.*, 1615, in-4°. Il y a des éditions de ce recueil de Cobourg, 1622, et de Jéna, 1624. 27° *Geistlicher musicalische Lust-Gärten, XXXV mit 4, 5, 6 bis 9 Stimmen gesetzte Gesänge enthaltend*. 1° *Theil* (Jardin de fleurs musicales spirituelles, depuis quatre jusqu'à neuf voix), Nuremberg, 1616. 28° *Lilia musicalia, schöne neue Liedlein mit lustigen Texten unterlegt, sammt etlichen Pavanen, Galltarden und Couranten*, Nuremberg, 1616, in-4°. 29° *Teutsches musicalisches frohliches Convivium, in XII vierstimmigen, XV fünfstimmigen, V sechstimmigen und II achtsstimmigen Liedern* (Joyeux festin musical allemand, en douze chansons à quatre parties, quinze à cinq, cinq à six, et deux à huit), Cobourg, 1621. 30° *Oda*

*paradisiaca auf D. Joan. Jac. Draeco's Hochzeit für 5 Stimmen*, Cobourg, 1621. 31° *Laudes Dei vespertinae, in etlichen teutschen 6stimmigen Magnificat*, Cobourg, 1622. 32° *Neuer teutsche Magnificat I. II. III. IVter Theil mit 4, 5, 6 und 8 Stimmen* (Magnificat allemands à quatre, cinq, six et huit voix, 1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> parties), Cobourg, 1622. 33° *Gemmulæ Evangeliorum Musicae*, ou soixante-huit motets allemands à quatre voix, Cobourg, 1623. 34° *Neues liebliches musical. Lustgärtlein, in welchem schöne lustige anmutige Sachen von allerley deutschen amorosischen Gesängen, neben etlichen neuen Intraden bey ehlichen Convitiis, voce und instrumentis zu gebrauchen anzu-treffen, ganz von neuen mit 5, 6 und 8 Stimmen componirt* (Jardin de nouvelles fleurs musicales agréables, etc., à cinq, six et huit voix), Cobourg, 1623, in-4°, et Jéna, 1624. 35° *Gemmulæ Evangeliorum musicae, oder Geistlich musicalisches Wercklein*, etc. mit 5 Stimmen componirt, Jéna, 1624. 36° *XXXX Teutsche lustige musicalische Tantz mit 4 Stimmen* (40 danses agréables à 4 parties). Jéna (sic), 1624. 37° *Neues musicalisches Opusculum, in welchem etliche neue lustige Intraden und Aufsätze mit 5 Stimmen* (Nouveaux opuscules musicaux, etc., à cinq parties), Jéna, 1624. 38° *Sacri convivii musica sacra*, collection de quatorze cantiques à quatre, cinq et six voix, Cobourg, 1626. 39° *Rosetulum musicum* consistant en trente-deux pièces à quatre, cinq et huit voix, *ibid.*, 1626. 40° *Cithara ecclesiastica et scholastica*, contenant trente-trois morceaux à quatre voix, Nuremberg, sans date, in-4°. 41° *Psalmodia sacra*, contenant des chants chorals en contrepoint simple à quatre et cinq voix, *ibid.*, 1631. 42° *Dulces mundant exiliis deliciae*, pour une, deux, trois, quatre et huit voix, *ibid.*, 1631. 43° *Der ein und funfzigste Psalm für 4 Stimmen* (le 51<sup>e</sup> psaume à quatre voix), Cobourg, 1634. 44° *Paradisus musicus, in LXVI der vornehmsten Sprüchen auf aus dem Esais, für 2, 3 und 4 Stimmen, 1<sup>er</sup> und 2<sup>er</sup> Theil*, 1636.

FRANCK (MICHEL), compositeur et poète lauréat, naquit à Schleusingen, le 16 mars 1609. Après avoir fait ses études à Cobourg, il apprit la profession de boulanger vers 1625. Trois ans après, il fut admis comme maître dans cette profession; mais après douze ans d'exercice, la guerre ayant éclaté, la ville de Schleusingen fut ravagée, et Franck perdit tout ce qu'il possédait. Dans cette position, il se

rendit à Cobourg, pauvre et chargé d'une nombreuse famille, n'ayant en quelque sorte d'autre ressource que la charité publique. Enfin, en 1644, on le nomma professeur des classes de cinquième et de sixième au collège de Cobourg, et cette situation le mit à l'abri du besoin. Dès lors il travailla avec tant d'ardeur à se distinguer comme poète et comme compositeur, qu'il acquit en peu de temps de la réputation par ses vers et par sa musique. Les poètes les plus célèbres étaient en correspondance avec lui. En 1659, il reçut la couronne poétique de laurier, et le célèbre Jean Rist le décora de l'ordre du Cygne, sous le nom de *Aurophilus*. Il mourut à Cobourg, le 24 septembre 1667. Beaucoup de ses poésies sont répandues dans les recueils de son temps; comme compositeur, il a publié : *Geistliches Harfenspiel, aus 50 vierstimmigen Arten nebst Generalbass* (Le jeu de la harpe spirituel, composé de trente mélodies à quatre voix, avec basse continue), Cobourg, 1657, in-4°. On a placé au bas de son portrait ces vers singuliers :

Præceptor, fideles, pictor, cantorque, poeta,  
Dogma, chelyn, panes, cantica sacra, modos;  
Doctus, jucundus, promptus, devotus, auctus  
Ingenio, digitis, mulcibere, ore, stylo;  
Iustitiam, pulsant, pinxit, decantat et ornat,  
En nostri, Michael Francus, amoris onyx.

Michel Franck eut deux fils, Pierre et Sébastien, qui, tous deux furent attachés à la chapelle du prince de Saxe-Cobourg. On a de Pierre Franck le chant funèbre à quatre voix *Christus, Christus, Christus ist*, publié sous le titre : *Christritterlicher Todeskampf mit 4 Stimmen*, etc. Cobourg, 1657, in-4°. Sébastien, l'aîné des fils de Michel, né à Schleusingen, le 18 janvier 1636, et mort à Cobourg le 13 avril 1668, fut d'abord magister et diacre à Schweinfurt. Il est auteur d'un livre de chant choral intitulé : *Rosarium animæ das ist Neues Davidisches Rosen-Gärtlein einer andächtigen Gott-liebenden Seel*, etc. Cobourg, 1663, in-8°.

FRANCK (JEAN), le jeune, bourgmestre à Guben, naquit dans ce lieu le 1<sup>er</sup> juin 1618, étudia à Guben, Stettin, Thorn et Königsberg, le droit et la poésie, et mourut le 18 juin 1677. Il passa pour l'auteur du cantique allemand *Jesu meine Freunde*, etc., et a publié un recueil de psaumes et de chants spirituels sous ce titre : *Geistliches Zion, dass ist neue geistliche Lieder und Psalmen nebst beygefüigten Theils bekannten, Theils lieblichen neuen Melodien, sammt Vaterunsers-Harfen*, etc. Guben, 1648, in-8°.

FRANCK (JEAN-WOLFGANG), médecin, né à Hambourg, en 1641, fut aussi compositeur dramatique. Vers 1688, il voyagea, se rendit en Espagne, et obtint la faveur du roi; mais cet avantage lui coûta la vie : il mourut empoisonné. Il a composé la musique des opéras suivants, qui ont tous été représentés à Hambourg : 1<sup>o</sup> *Michel et David*, 1679. 2<sup>o</sup> *Andromède et Persée*, 1679. 3<sup>o</sup> *La Mère des Macchabées*, 1679. 4<sup>o</sup> *Don Pedro*, 1679. 5<sup>o</sup> *Énée*, 1680, dont les airs ont été gravés. 6<sup>o</sup> *Jodelit*, 1680. 7<sup>o</sup> *Sémélé*, 1681. 8<sup>o</sup> *Annibal*, 1681. 9<sup>o</sup> *Charitine*, 1681. 10<sup>o</sup> *Dioclétien*, 1682, dont on a imprimé les airs. 11<sup>o</sup> *Attila*, 1682. 12<sup>o</sup> *Vespasien*, 1683. 13<sup>o</sup> *Cara Mustapha*, 1<sup>re</sup> partie. 14<sup>o</sup> *Le même*, 2<sup>e</sup> partie. Ces deux derniers opéras ont été représentés en 1686, et les airs ont été imprimés. On a aussi de ce compositeur : *Sonate a 2 violini et basso continuo*, op. 1, Amsterdam, Roger.

FRANCK (CÉSAR-AUGUSTE), pianiste et compositeur, est né à Liège (Belgique), le 10 décembre 1822. Ses premières études de musique et de piano furent faites au Conservatoire de cette ville. Lorsqu'il eut atteint sa quinzième année, il se rendit à Paris et obtint son admission au Conservatoire, le 2 octobre 1837, comme élève de piano, sous la direction de Zimmerman; peu de temps après, il devint élève de M. Leborne pour le contrepoint. En 1838, le premier prix de piano lui fut décerné au concours, et dans la même année, il obtint l'accessit de contrepoint. Le deuxième prix de composition lui fut décerné en 1839, et le premier dans l'année suivante. M. Franck s'est fixé à Paris, comme professeur de piano. Les principaux ouvrages de cet artiste sont : 1<sup>o</sup> Trois trios pour piano, violon et violoncelle, op. 1, Paris, chez l'auteur. 2<sup>o</sup> Quatrième trio idem, op. 2, *ibid.* 3<sup>o</sup> Eglogue pour le piano, op. 3, *ibid.* 4<sup>o</sup> Premier duo pour piano à quatre mains, sur le *God save the King*, op. 4 *ibid.* 5<sup>o</sup> Sonate pour le piano, *ibid.* 6<sup>o</sup> Souvenir d'*Aix-la-Chapelle*, pour le piano, op. 7, *ibid.* En 1846, M. Franck a fait exécuter à Paris *Ruth*, oratorio de sa composition.

FRANCK (JOSEPH), frère du précédent, né à Liège, vers 1820, commença ses études musicales au Conservatoire de cette ville, puis les termina au Conservatoire de Paris, où il fréquenta les cours de piano, d'orgue et de composition. Il est aussi violoniste. Après avoir été maître de chapelle et organiste de l'église des Missions Étrangères, puis de la paroisse Saint-Thomas-d'Aquin, il s'est retiré de ces emplois pour se livrer à l'enseignement du piano, de

l'orgue et de la composition. Il a publié : 1° Recueil de huit motets religieux, à une et plusieurs voix et à deux chœurs, avec orgue et quatuor, Paris, l'auteur. 2° Première messe solennelle à quatre voix, orgue et contrebasse, *ibid.* 3° Deuxième messe à trois voix et orchestre, *ibid.* 4° Recueil de douze motets à plusieurs voix et orgue, *ibid.* 5° Plusieurs motets détachés avec orgue, *ibid.* 6° *Arènes des organistes*, six préludes et six fugues pour l'orgue, *ibid.* 7° Cantate à quatre personnages avec grand orchestre, à l'occasion du mariage de la princesse Charlotte de Belgique avec l'archiduc Maximilien d'Autriche, *ibid.* 8° *Ode à saints Cécile*, à grand orchestre, *ibid.* 9° Premier concerto pour piano, avec deux violons, alto et violoncelle ou grand orchestre, *ibid.* 10° Vingt-cinq études mélodiques faciles et progressives pour piano, *ibid.* 11° Plusieurs morceaux détachés pour piano, *ibid.* 12° *Manuel de la transposition et de l'accompagnement du plain-chant*, etc., *ibid.*

FRANCK (ÉDOUARD), pianiste et compositeur, né à Berlin, vers 1818, était à Breslau en 1838, et était alors âgé d'environ vingt ans. En 1843, il fit un voyage en Italie et vécut à Rome jusqu'à la fin de 1847; puis il retourna à Berlin, où il publia plusieurs œuvres de sa composition. Postérieurement il s'est fixé à Cologne, comme professeur de piano. On connaît de cet artiste plusieurs recueils de chants et de *Lieder* avec piano, œuvres 4 et 8, Berlin, Gultentag; Sonate pour piano, œuvre 6, Berlin, Stern; Caprices et pièces caractéristiques, op. 2 et 3; Scherzo, œuvre 7, etc.

FRANCK-DE-FRANKENAU (Georges), professeur et docteur en médecine à Wittenberg, puis conseiller de justice et premier médecin à Copenhague, naquit le 3 mai 1643, à Naumbourg, en Misnie, et mourut à Copenhague, le 16 juin 1704. On a recueilli après sa mort ses divers opuscules, sous le titre de *Satyræ medicæ viginti, quibus accedunt dissertationes sex, variis simulque rariis argumentis*, Leipsick, 1722, in-8°. On y trouve une thèse qu'il avait soutenue à Heidelberg, en 1672, sous le titre de *Dissertatio de musica medico necessaria*, p. 464-469.

FRANCOEUR (François), surintendant de la musique du roi, né à Paris, le 28 septembre 1698, apprit dans sa jeunesse à jouer du violon, et entra, en 1710, à l'orchestre de l'Opéra, où il se lia avec Rebel d'une amitié qui ne s'est point démentie pendant le cours d'une longue vie. Vers le même temps, il fut admis dans la musique de la chambre du roi

Après vingt ans de service comme musicien ordinaire, il acheta une des charges des vingt-quatre violons du roi, et peu de temps après (en 1732), il traita aussi de la survivance de celle de compositeur de la chambre, dont il devint titulaire en 1733. En 1736, Rebel et Francoeur, qui ne se séparèrent jamais, ni dans leurs entreprises, ni dans leurs travaux, furent nommés inspecteurs de l'Académie royale de musique (l'Opéra); la direction de ce spectacle leur fut confiée en 1751, et ils ne renoncèrent à cette entreprise qu'en 1767. En 1749, Francoeur avait acheté la survivance de Colin de Blamont pour la charge de surintendant de la musique du roi; il lui succéda en 1760. Le cordon de Saint-Michel lui fut accordé au mois de juin 1764. Après sa retraite de l'Opéra, il résigna toutes ses places et passa le reste de sa vie dans le repos. Il était âgé de quatre-vingts ans lorsqu'il dut subir le traitement de la pierre, opération dangereuse, surtout à cette époque, et dont il guérit néanmoins, quoiqu'on eût été obligé de la recommencer trois fois. Il est mort à Paris, le 6 août 1787, à l'âge de quatre-vingt-neuf ans. Dans sa jeunesse, Francoeur avait publié deux livres de sonates pour le violon; ce sont les seules productions dans lesquelles il n'a pas eu Rebel pour collaborateur. Il a écrit pour l'Opéra, conjointement avec ce musicien, les ouvrages suivants : 1° *Pyrame et Thisbé*, 1726. 2° *Tarsis et Zélite*, 1728. 3° *Scanderbeg*, 1735. 4° *Le Ballet de la paix*, 1738. 5° *Les Augustales*, prologue de Montorif, 1744. 6° *Zélindor*, 1744. 7° *Ismène*, 1747. 8° *Les Génies tutélaires*, 1757. 9° *La Princesse de Noisy*, 1760. Rien de tout cela ne s'élève au-dessus de la musique française de cette époque.

FRANCOEUR (Louis-Joséph), fils d'un violoniste de l'Opéra, et neveu du précédent, naquit à Paris, le 8 octobre 1738. Il n'était âgé que de sept ans lorsqu'il perdit son père: son oncle, qui n'avait point d'enfants, se chargea de son éducation, et le traita toujours comme un fils. Il le fit entrer dans les pages de la musique du roi, en 1746, et Louis-Joséph. n'en sortit, en 1752, que pour entrer comme violon à l'orchestre de l'Opéra; il n'était alors âgé que de quatorze ans. En 1754, il eut la survivance de la charge de *luth de la chambre*, dont l'organiste Marchand était alors titulaire; mais cette charge fut supprimée avant que Francoeur l'eût possédée. Nommé en 1764 second maître de musique à l'orchestre de l'Opéra, il succéda trois ans après à Berton qui en était le premier, et il conserva ce titre jusqu'en 1779,

où il fut changé en celui de *directeur en chef de l'orchestre*. En 1776, il avait obtenu le titre de maître de musique de la chambre du roi ; plus tard, il en fut le surintendant. Devenu entrepreneur de l'Opéra en 1792, en société avec Cellierier, il fit, avec son associé, le *Règlement pour l'Académie royale de musique*, qui fut imprimé à Paris, au mois d'avril de la même année (brochure in-4°), et qui a été en vigueur jusqu'au nouveau règlement de 1800. Arrêté dix-huit mois après comme suspect, par les révolutionnaires, il ne sortit de prison qu'après le 9 thermidor (août 1794). Peu de temps après, on le rappela à la tête de l'administration de l'Opéra conjointement avec Denesle ; mais il ne garda pas longtemps cette position ; on lui donna pour successeurs Devismes et Bonnet de Treiches. Ceux-ci ayant attaqué Francœur et Denesle dans un écrit intitulé : *Considérations sur les motifs qui ont servi de base à la réorganisation du théâtre de la République et des Arts*, Paris, sans date (1800), in-4°, ces derniers répondirent à ce pamphlet par une brochure qui avait pour titre : *Les citoyens Francœur et Denesle aux citoyens Devismes et Bonnet, ou réponse à l'écrit intitulé : Considérations sur les motifs, etc.*, Paris, sans date (1800), in-4°. Retiré des affaires et de toute occupation, Francœur passa les dernières années de sa vie près de son fils, géomètre distingué qui lui fit obtenir une pension, comme ancien directeur de l'Opéra, par le crédit de Jérôme Bonaparte, frère de l'empereur Napoléon. Il mourut à Paris, le 10 mars 1804. Delaunaye rapporte sur lui cette anecdote, dans la notice qu'il a fournie à la *Biographie universelle* des frères Michaud : déjà avancé en âge, Francœur rencontra un jour une femme peu jolie, dont la jupe s'accrocha en descendant de voiture. Frappé de la beauté de sa jambe, il en devint épris, et en moins de quinze jours il fut son époux. Comme compositeur, Francœur a donné, en 1766, à l'Opéra *Ismène et Lindor*, en un acte ; en 1770, il refit une partie de l'opéra d'*Ajax*, pour une reprise de cet ouvrage. Il a laissé en manuscrit plusieurs opéras inédits et de la musique d'église ; une grande partie de ces ouvrages a été acquise, vers 1821, par la Bibliothèque du Conservatoire de Paris. La meilleure production de cet artiste est un traité des instruments et de leur usage, publié sous ce titre : *Diapason général de tous les instruments à vent, avec des observations sur chacun d'eux*, Paris, 1772. in-fol. Choron (voyez ce nom) en a donné une nouvelle édition dont on a fondu les planches

après un faible tirage, et qui n'est pas moins rare que la première. Au reste, après avoir été longtemps utile, ce livre est maintenant insuffisant, parce que tous les instruments à vent ont subi beaucoup de modifications, et parce qu'il en a été inventé plusieurs depuis que Francœur l'a publié.

FRANCŒUR (LOUIS-BENJAMIN), fils du précédent, est né à Paris, le 16 août 1773. Élevé au collège d'Harcourt, il y fit de faibles études ; mais à peine en fut-il sorti, qu'il sentit la nécessité de s'instruire ; il apprit le latin et se livra avec ardeur à l'étude des mathématiques. Employé comme sous-caissier à l'Opéra, sous l'administration de son père, il fut obligé de quitter cette place par la loi de la réquisition, qui l'envoya à l'armée du Nord ; mais il n'y resta que quelques mois, et bientôt il revint à Paris pour veiller sur son père, dont les jours étaient menacés. Vers la fin de l'année 1794, il entra à l'École polytechnique, comme élève, et devint un des chefs de brigade des études, puis répétiteur de cette école célèbre. Lorsqu'il en sortit, il fut successivement, et d'une manière passagère, ingénieur-géographe, employé au trésor public, officier d'artillerie, ensuite instituteur de Jérôme Bonaparte, depuis lors roi de Westphalie. Nommé, en 1803, professeur de mathématiques à l'École centrale de la rue Saint-Antoine, il joignit à ces fonctions, l'année suivante, celles d'examineur des candidats à l'École polytechnique, et, en 1805, il passa de la chaire des mathématiques élémentaires à celle du calcul différentiel et intégral. Depuis ce temps, les travaux de Francœur l'ont placé parmi les géomètres les plus distingués et les plus savants de la France. L'amitié qui l'unissait au général Carnot lui attira quelques persécutions en 1815 et 1816 ; d'abord on lui ôta sa place d'examineur de l'École polytechnique, puis celle de professeur au Lycée Charlemagne ; postérieurement on lui a rendu justice, et il a été fait chevalier de la Légion d'honneur. Francœur n'est point cité dans cette biographie pour ses ouvrages de mathématiques et d'astronomie, mais pour quelques opuscules relatifs à la musique, dont voici les titres : 1° *Rapports faits à la société pour l'instruction élémentaire, sur l'application de la méthode d'enseignement mutuel à la musique*, par M. B. Wilhelm, Paris, 1820, trois feuilles, in-8°. 2° *Rapports faits à la société d'encouragement pour l'industrie nationale, sur divers instruments de musique, etc.*, Paris (imprimés en feuilles détachés et à diverses époques), in-8°. Francœur

a aussi donné quelques articles relatifs à la musique dans le *Dictionnaire de technologie*, entre autres, une description technique des procédés typographiques d'Olivier, pour la fonte des caractères et l'impression de la musique. Francoeur est mort à Paris, le 15 décembre 1849.

**FRANCO-MENDÈS** (Jozeph), violoniste et compositeur, naquit le 4 mai 1816, d'une famille distinguée d'Israélites portugais, fixée depuis longtemps à Amsterdam. Pendant qu'il faisait ses études au Collège, son penchant pour la musique se manifesta avec tant d'énergie, qu'il obtint de ses parents l'autorisation de se livrer exclusivement à l'étude de cet art. Praeger, professeur allemand de violon, fut chargé de lui donner les premières leçons de son instrument. Ses progrès furent rapides, non-seulement dans le mécanisme du violon, mais aussi dans la composition, dont il avait l'instinct et qu'il étudia sans maître. En 1831, il visita Londres et Paris, pour y faire la connaissance des artistes les plus renommés; puis il parcourut l'Allemagne, se faisant partout des amis, à cause de son caractère doux et bienveillant.

En 1836, Franco se fixa à Paris, où il reçut des conseils de Baillot qui exercèrent la plus heureuse influence sur son talent. C'est à ce maître célèbre qu'il fut surtout redevable de sa manière remarquable d'interpréter la musique classique, particulièrement les quatuors et quintettes de Mozart et de Beethoven. Les séances de ce genre de musique qu'il donna en 1841, en société avec son frère, fixèrent l'attention des artistes les plus distingués. Mais bientôt la santé de Franco-Mendès se déranger; et dans l'été de cette même année, il éprouva le besoin de respirer l'air du pays natal. A peine arrivé à Amsterdam, il reçut l'invitation de se rendre à La Haye pour se faire entendre à la cour du roi des Pays-Bas. Le succès qu'il y obtint lui procura immédiatement des engagements dans plusieurs villes de la Hollande; malheureusement la maladie de nerfs, dont il avait ressenti les premières atteintes plusieurs mois auparavant, prit en quelques jours le caractère le plus grave, et il expira le 14 octobre 1841, à l'âge de vingt-cinq ans et demi. Deux quatuors de sa composition, pour deux violons, alto et basse, ont été couronnés en 1855 par la Société néerlandaise d'encouragement de la musique. Il a laissé en manuscrit une fantaisie pour le violon sur les motifs de *Norma*, et plusieurs autres solos pour le même instrument, ainsi que des duos pour

violon et violoncelle faits en collaboration avec son frère, objet de la notice suivante.

**FRANCO-MENDÈS** (Jacques), frère du précédent et violoncelliste distingué, est né à Amsterdam, en 1812. Les premières leçons de son instrument lui furent données par le violoncelliste Praeger, et Bertelman lui enseigna les éléments de l'harmonie. En 1829, son père l'envoya à Vienne, où il devint élève de Merk (voyez ce nom). Sous la direction de ce maître habile, ses progrès furent bientôt remarquables. Jusqu'en 1831, Franco-Mendès était resté incertain sur l'usage qu'il devait faire de son talent; il ne savait résoudre cette question : s'il était appelé à cultiver l'art avec succès, ou s'il ne devait considérer la musique que comme le complément de son éducation; mais dès ce moment, sa vocation fut décidée, et la carrière d'artiste fut celle qu'il embrassa. Dans la même année, il fit, avec son frère, un voyage à Londres, puis à Paris. Ce fut dans cette dernière ville qu'il jeta les premières bases de sa réputation, en se faisant applaudir dans un concert que donnait Hummel. De retour dans les Pays-Bas, à la fin de 1831, Jacques Franco-Mendès obtint du roi le titre de violoncelliste de la cour. En 1833, les deux frères parcoururent l'Allemagne et se firent entendre avec succès à Leipsick, Dresde et Francfort. A Weimar, ils retrouvèrent Hummel qui, plein de bienveillance pour de jeunes artistes d'avenir, les appuya de son patronage. A son retour à La Haye, en 1834, Jacques reçut du roi Guillaume I<sup>er</sup> le diplôme de premier violoncelle solo de sa musique. Ce fut alors qu'il commença à s'occuper sérieusement de la composition et qu'il écrivit ses premiers quatuors pour des instruments à cordes, dont un fut couronné par la Société néerlandaise d'encouragement de la musique. Diverses circonstances firent prendre aux deux frères, en 1836, la résolution de se rendre à Paris, pour y perfectionner leur talent par la fréquentation et les conseils des artistes les plus célèbres. Jacques s'y livra à des études persévérantes qui bientôt le mirent au rang des plus habiles violoncellistes de cette époque. Pendant les années 1840 et 1841, il donna avec son frère des matinées de quatuors où il se fit remarquer par son talent pour ce genre de musique. Ce fut dans cette dernière année qu'il eut le malheur de perdre son frère, et ce triste événement le jeta dans un découragement qui le fit renoncer à sortir de la Hollande pendant plusieurs années. Il se hâta à parcourir les diverses provinces pour y donner des concerts, et à se faire entendre dans ceux des sociétés

musicales des villes les plus importantes. En 1845, il assista, à Bonn, aux fêtes données à l'occasion de l'inauguration de la statue de Beethoven, et eut l'imprudence de s'y faire entendre à la fin du troisième concert qui avait été d'une longueur excessive, et dans lequel le violoncelliste Ganz de Berlin avait déjà joué un solo; il y produisit une impression très-défavorable sur une assemblée dont l'attention avait été fatiguée jusqu'à l'excès. Il retourna de nouveau à Amsterdam. Postérieurement il s'est fixé à Paris. Au moment où cette notice est écrite (1860) il y est encore. On a publié de cet artiste plusieurs suites de fantaisies pour le violoncelle, sur des motifs d'opéras modernes; des caprices pour le même instrument; des fantaisies pour violon et violoncelle, en collaboration avec son frère; d'autres fantaisies pour violoncelle et piano; des variations avec orchestre; une élégie avec accompagnement de piano, œuvre 40; un grand duo pour deux violoncelles, etc. Il a en manuscrit plusieurs quatuors pour instruments à cordes, et deux quintettes pour deux violons, alto et deux violoncelles.

**FRANÇOIS (FLORENT DES)**, maître de musique de la cathédrale de Noyon, vers le milieu du dix-septième siècle. On trouve plusieurs messes de sa composition dans le recueil publié par Ballard, en 1635, in-fol. La première, sous le titre de *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli* Judica me Deus, est contenue au premier volume, n° 23; la seconde, à quatre voix, *ad imitationem moduli* Cantemus Domino, ibid., n° 24; la troisième, aussi à quatre voix, *ad libitum*, ibid., n° 25; la quatrième, à six voix, *ad imitationem moduli* Domina mundi, est au quatrième volume, n° 11.

**FRANCON** ou **FRANKON**, écrivain célèbre d'un traité de la musique mesurée (ainsi nommée par opposition au *plain-chant*), naquit à Cologne dans le onzième siècle. On l'a quelquefois confondu avec l'abbé d'Amfliegem du même nom; mais il était *écodâtre* de Liège (1), comme le disent Siebert de

Gemblours (*De script. ecclesiast.* c. 164) et Trithème (*De script. ecclesiast.* ann. MLX, n° 346). A l'égard de sa patrie, les uns l'ont fixée à Cologne, d'autres à Liège et même à Paris; mais lui-même nous la fait connaître dans son *Compendium de discantu*, qui commence par ces mots : *Ego Franco de Colonia*. J.-B. Doni (*Discorso sopra le consonanze*, in Op., t. I, p. 257), et les auteurs de l'*Histoire littéraire de la France* (t. VIII, p. 124), ne s'y sont pas trompés; c'est le P. Martini qui a fait de Francon un Parisien (*Storia della Mus.*, t. I, p. 169, n. 7), d'après un manuscrit de la bibliothèque Ambrosienne de Milan, intitulé : *Ars cantus mensurabilis edita a magistro Francone Parisiensis*; titre ajouté sans doute par quelque copiste ignorant. Ce manuscrit est celui dont l'abbé Gerbert s'est servi pour l'édition du Traité de la musique mesurée qu'il a donnée.

Francon fit ses études dans l'école de l'église de Liège, sous la direction d'Adelman, savant religieux de l'abbaye de Stavelot, et il y enseigna après lui. Il était philosophe, mathématicien, astronome et musicien, autant qu'on pouvait l'être au temps où il vécut. On ignore en quelle année il est mort. Il écrivait déjà avant le mois de février 1055, car il a dédié un livre de mathématiques à Hériman, archevêque de Cologne, qui est mort dans le même mois, et il vivait encore en 1083. Or, Jean de Muris nous apprend, dans un passage de son *Speculum musicæ*, cité par M. Théodore Nisard (*Revue de musique ancienne et moderne*, février, 1856, p. 94), que Francon était très-savant mathématicien (2).

Les écrits de Francon forment une époque importante dans l'histoire de l'art. Avant lui, ce qu'on connaissait des écrits des successeurs immédiats de Gui dont les ouvrages nous restent, n'indiquait point qu'il existât d'autre musique d'église que le plain-chant, ni qu'on possédât au onzième siècle un système de signes pour représenter diverses valeurs de temps et de mesure; enfin la *diaphonie*, ou harmonie

(1) Les bénédictins, auteurs de l'*Histoire littéraire de la France*, disent à ce sujet (t. VIII, p. 124) : « FRANCON, « que plusieurs modernes confondent avec l'abbé d'Amfliegem du même nom, en est fort différent, et par le « caractère de son état, et par le temps où il a fleuri. « En 1083, il était encore en vie; en 1066, il était revêtu « de la dignité de scolastique de la cathédrale de Liège » Et plus loin : « Francon a aussi écrit sur la musique et le plain-chant. » Et enfin, après avoir cité un manuscrit de l'abbaye de Lira, en Normandie, intitulé : *Ars Magistri Franconis de Musica mensurabili*, ils ajoutent : « Il ne paraît pas qu'il puisse y avoir de doute que ce

« Francon, qualifié maître, ne soit le même que le « scolastique de ce nom. »

(2) Il y a en un autre Francon cité par Hartzeim, dans sa Bibliothèque des écrivains de Cologne : il vivait en 1190; mais, suivant l'opinion émise par Steinen (*De Originibus Westphaliæ*, fol. 4), cet auteur était né à Dortmund, en Westphalie. Il est certain qu'il fut recteur du prieuré de Saint-Benoît, dans cette ville. Au surplus, on ne connaît aucun titre d'ouvrage de ce moine, et l'on peut à peu près affirmer que ce n'est pas lui qui a écrit les traités de la Musique mesurée et du déchant.



harbare composée de suites de quintes, d'octaves et de quarts, paraissait être la seule dont on fit quelquefois usage dans ce temps; on ne trouve en effet dans ce qui nous reste de Bernon, de Guillaume d'Hirsauge, de Théoger de Metz, d'Aribon, de Jean Cotton et d'Engelbert d'Aimont, que le plain-chant, c'est-à-dire une musique non mesurée, et dépouillée d'harmonie, tandis que le traité de Francon, intitulé : *Arts cantus mensurabilis*, et son *Compendium de discantu*, nous offrent l'art sous un aspect d'avancement, soit à l'égard des valeurs de temps, soit par rapport à l'harmonie; ou, pour parler d'une manière plus exacte et écarter toute équivoque, ces ouvrages ont pour objet un art dont les auteurs qui viennent d'être nommés n'ont pas parlé, mais qui existait sans aucun doute de leur temps. Les objets dont s'occupent spécialement ces auteurs sont : le chant de l'église, la nature des intervalles, la solmisation, la constitution et la forme des tons du plain-chant, etc. Le défaut de rectitude dans les idées sur ce sujet a fait croire à Kiesewetter, à de Winterfeld et à Perne, que Francon, écolâtre de Liège, n'est pas le même que l'auteur des traités de musique mesurée et d'harmonie régulière qui portent son nom, et que celui-ci a dû vivre encore cent trente ou cent cinquante ans plus tard, c'est-à-dire vers la fin du douzième siècle, ou au commencement du treizième (on peut consulter à ce sujet une dissertation de Kiesewetter dans la *Gazette musicale de Leipzig*, ann. 1828, p. 795 et suivants, et le livre de de Winterfeld sur Jean Gabrieli et son époque). Le motif sur lequel ces écrivains fondent leur opinion, est qu'il est impossible que dans le peu de temps qui s'est écoulé entre l'époque de Gui d'Arezzo et celle de Francon, tout le système de la musique mesurée ait été inventé, et que les principes de l'harmonie régulière aient été trouvés. M. de Coussemaker s'est fait l'avocat de cette opinion, et par les mêmes motifs, dans le livre auquel il a donné le titre d'*Histoire de l'harmonie au moyen âge* (p. 144 et suivants); il disserte sur ce sujet, afin de découvrir un *Francon de Cologne* qui aurait pu écrire à la fin du douzième siècle le traité de la musique mesurée et celui du déchant. S'emparant de ce que j'ai dit dans une note de la première édition de cette Biographie, concernant un recteur du prieuré de Saint-Benoît de Cologne, qui portait le même nom et vivait en 1190, cette coïncidence heureuse le frappe, et il termine son plaidoyer par ces mots : *Nous n'oserions affirmer que c'est là Francon le mensuraliste, mais cela*

*paraît bien probable* (p. 147). Je suis plus hardi que M. de Coussemaker, car j'affirme que le recteur du prieuré de Saint-Benoît n'est pas l'auteur des ouvrages dont il s'agit, par la raison très-simple qu'il était de Dortmund, en Westphalie, et que l'auteur du *Compendium de discantu* dit en propres termes : *Moi, Francon de Cologne*. Or, la ville de Dortmund n'est point un faubourg de Cologne, car elle en est à dix-sept lieues. Au surplus, on peut voir une réfutation des erreurs de Kiesewetter, de M. de Coussemaker et d'autres sur ce sujet, dans un écrit de M. Th. Nisard sur Francon de Cologne, qui renferme de très-bonnes choses, et dont les premiers chapitres ont été publiés dans la *Revue de musique ancienne et moderne* (voyez particulièrement le numéro de février 1856).

Kiesewetter essaie de corroborer ses arguments par cette considération, que Francon ne se donne pas pour inventeur des choses qu'il expose dans ses deux ouvrages, ce qui ferait remonter plus haut ces inventions, et les rendrait plus invraisemblables encore, au commencement du onzième siècle. Il est vrai que Francon dit, dans le prologue de son traité de la musique mesurée : *Nous nous proposons donc de traiter en abrégé de cette même musique mesurable, ne nous refusant pas d'intercaler (dans notre ouvrage) ce que d'autres ont dit de bon, ni d'éviter et de corriger leurs erreurs; et si quelque chose de nouveau a été inventé par nous, nous le soutiendrons et le prouverons par de bonnes raisons* (1). Ces paroles font voir que l'auteur de l'abrégé du traité de musique de Jean de Muris cité par Burney (*A general history of Music*, t. II, p. 175), d'après un manuscrit du Vatican (n° 1146 du fonds de la reine de Suède), s'est trompé lorsqu'il a dit : *Post hunc (Guidonem) magister Franco qui invenit in cantu mensuram figurarum*, etc. L'assertion de cet auteur ne serait vraie que s'il avait dit : *Invenit in cantu mensuram quarundam figurarum*. Au reste, il n'est pas le seul qui, malgré le sens positif des paroles de Francon, lui a attribué l'invention des figures de la musique mesurée; mais c'est particulièrement dans le quatorzième siècle que cette opinion s'est établie. Le premier écrivain qui l'a émise, paraît être Robert de Handlo, qui a écrit, en 1326, un

(1) Proponimus ergo ipsam mensurabilem musicam sub compendio declarare; bene dicta aliorum non recusabimus interponere, errores quoque destruere et fugare; et si quid novi a nobis inventum fuerit, bonis rationibus sustinere et probare.

commentaire sur le traité de la musique mesurable de ce même Francon, sous la forme de dialogue entre Francon et le même Robert de Mandlo; ouvrage dont une copie se trouve au Musée britannique (n° 4909, 1, in-fol.) sous ce titre : *Regulæ cum maximis magistri Franconis, cum additionibus aliorum musicorum, compilatæ à Roberto de Handlo*. Un traité de musique intitulé : *Quatuor principalia tocus artis musicæ*, lequel est attribué à Thomas de Tewkesbury par Antoine Wood, mais qui, suivant l'opinion très-plausible de Burney (*History of Music*, t. II, p. 393), a été écrit par Simon Tunstede, en 1351, cet ouvrage, dis-je, contient un chapitre qui a pour titre : *De figuris inventis à Francone*. Ces auteurs avaient eu sans doute des manuscrits inexactes du traité de la musique mesurable de Francon. A l'égard de Marchetto de Padoue, de qui nous avons un important ouvrage sur la musique mesurée, écrit à la fin du treizième siècle, et terminé en 1283, il cite Francon en plusieurs endroits de son *Pomerium musicæ mensuratæ*, mais il ne le présente pas comme inventeur des éléments de ce genre de musique. Il y a donc lieu d'être étonné que Burney s'appuie de l'autorité de ce même traité de Marchetto de Padoue pour attribuer à Francon l'invention des quatre espèces de notes simples de l'ancienne musique mesurée (*A general History of Music*, t. II, p. 178), et qu'il cite à l'appui de son assertion le P. Martini (*Storia della musica*, t. I, p. 189), et l'abbé Gerbert (*De cantu et musica sacra*, t. I, p. 124), qui n'en disent pas un mot (1).

Il est incontestable que les ouvrages de Francon marquent un temps de progrès, mais non de création absolue. En faut-il conclure toutefois, comme Kiesewetter, de Winterfeld, Perne et M. de Coussemaker, que ces ouvrages ne sont pas du scolastique de Liège, et qu'ils appartiennent à une époque postérieure? Faut-il, enfin, ce qui est plus important, croire que la musique mesurée n'a pris naissance qu'au douzième siècle, conséquence nécessaire de l'opinion des érudits dont je viens de parler? Non, certes. La musique se présente dans l'histoire

des temps anciens et chez tous les peuples du monde avec la mesure et le rythme. C'est même par là qu'elle commence d'être, comme on en a eu la preuve chez les populations sauvages, découvertes au dix-huitième siècle dans l'Océanie. Il y avait des signes pour la notation de la mesure et du rythme dans l'Inde plus de deux mille ans avant l'ère chrétienne; il y en eut chez les Grecs, et les peuples du Nord en ont eu dès le moyen âge, comme je le ferai voir en son lieu. Dans le moyen âge, comme partout et dans tous les temps, les mélodies des peuples furent mesurées et rythmées, et quand on voulut les écrire, comme on écrivait les chants de l'église, il fallut des signes spéciaux pour rendre sensibles les durées proportionnelles des sons. De pareilles conséquences sont aussi certaines que si l'on en possédait les preuves écrites, parce qu'elles ressortent de la nature des choses. Si des documents plus anciens que les écrits de Francon n'ont point été découverts jusqu'à ce jour, cela n'autorise pas à croire qu'il n'en a point existé et même qu'il n'en existe pas encore; car bien des monuments de la plus haute importance pour l'histoire de l'art ont été trouvés depuis un demi-siècle par Perne, moi, MM. Danjou, Morelot et d'autres, et, sans aucun doute, on en découvrira encore. Francon, d'ailleurs, ne parle-t-il pas des auteurs qui l'ont précédé dans la doctrine de la musique mesurée? Cela ne suffit-il pas pour démontrer que la chose n'était pas nouvelle de son temps? De plus, possédait-on les écrits des prédécesseurs de Francon, pourrait-on en conclure qu'on aurait ainsi le commencement de la musique mesurée? Nullement; car les choses existent longtemps avant qu'on songe à en faire la théorie et le système. La notation en neumes lombards devint avec le temps une notation mesurée: qui pourrait dire où il faut remonter pour trouver l'origine des transformations qui s'y opérèrent sous ce rapport? Un moine de Mont-Cassin, qui écrivait au onzième siècle un traité *De musica antiqua et nova*, découvert par MM. Danjou et Morelot, nous met sur la voie à ce sujet. Son livre méritera d'être étudié avec soin; mais ne nous flattons pas de l'espoir d'y trouver le commencement de la musique mesurée; ce n'est pas de cela qu'il s'agit ni dans l'ouvrage de Francon, ni dans ceux de ses prédécesseurs, ni chez ses successeurs; mais bien d'un système de relation de figures de durée de notes suivant de certaines conventions absurdes dont l'usage se perpétua en partie jusqu'au commencement du dix-septième siècle. Cette seule

(1) Il n'est pas moins singulier que Gerbert ait dit (*De Cantu et musica sacra*, t. I, p. 124), que Marchetto de Padoue a cité Francon dans l'épître dédicatoire de son *Pomerium musicæ mensuratæ*, à Robert, roi de Sicile, et qu'il ait répété cette erreur dans l'avertissement placé en tête de l'édition qu'il a donnée des ouvrages de ce même écrivain (*Script. ecclæ. de musica sac. potius*, t. III, p. 64), car dans cette épître, insérée au même recueil (t. III, p. 122-125) on ne trouve pas le nom de Francon.

observation suffit pour faire voir que tous les raisonnements de Kiese-wetter tombent à faux. O archéologues musiciens ! Vous avez le désir sincère de porter la lumière dans l'histoire de votre art ; mais c'est vous qui l'environnez de ténèbres par vos disputes de mots, vos textes mal entendus, vos conjectures hasardées et vos doutes sur les choses les plus évidentes ! Disons-le donc avec assurance, l'opinion de Kiese-wetter, de Winterfeld, de Perno et de M. de Coussemaker, n'a pas de base solide, et les arguments négatifs de ces savants contre l'identité de Francon le scolastique et de l'auteur de l'*Ars cantus mensurabilis* tombent devant les considérations qui précèdent, devant les faits que j'ai analysés et devant les preuves de cet identité fournies par Siebert, par l'anonyme de Gemblours et par Trithème.

Il y a d'ailleurs, indépendamment de la question de l'ancienneté de la musique mesurée, des preuves que Francon a écrit bien antérieurement à la fin du douzième siècle ; en voici quelques-unes : Walter Odington, moine d'Evesham, au comté de Worcester, en Angleterre, auteur d'un grand traité de toutes les parties de la musique, composé au commencement du règne de Henri III, c'est-à-dire vers 1217 (1), s'exprime ainsi, au quatrième chapitre du sixième livre de cet ouvrage : *Diversæ sunt in modis doctrinæ ; dicitur a Francone quinquæ modos esse*, etc. Or, puisqu'il existait déjà, dans les premières années du treizième siècle, diverses doctrines sur les modes, c'est-à-dire sur les combinaisons des temps de la mesure, il est évident que le système de la musique mesurée était déjà ancien, car on ne discute point sur les théories des choses nouvelles, surtout quand elles offrent la complication qu'on remarque dans le système de la notation noire de Francon, et dans un temps où les découvertes se propageaient avec beaucoup de lenteur.

Marchetto de Padoue dit aussi, dans le quatrième chapitre du *Tratté de l'application du temps imparfait*, qu'il y avait une grande différence, entre les Italiens et les Français, dans la manière de proportionner et de chanter les notes dans le temps imparfait, les premiers voulant que la note finale fût parfaite, et les autres qu'elle fût imparfaite, et Marchetto juge le différend en faveur des Français. Le passage est assez intéressant pour être rapporté textuellement ; le voici : *Setendum est autem, quod inter Italianos et Gallicos est magna differen-*

*tia in modo proportionandi notas, similiter in modo cantandi de tempore imperfecto. Nam Italiani semper attribuunt perfectionem a parte principii : unde Italiani dicunt, quod nota finis plus continet de perfectione, eo quod finis. Sed Gallici oppositum dicunt, scilicet quod hoc sit verum de tempore perfecto ; de imperfecto autem dicunt ipsi, finalis semper est imperfectior, eo quod finis. Qui ergo rationabilius cantant ? Et respondemus, quod Gallici : cujus ratio est, quia sicut in re perfecta ultimum complementum imperfectio ipsius dicitur esse a parte finis (perfectum enim est, cui nulla deest non solum a parte principii, sed etiam a parte finis) ; ita in re imperfecta imperfectio et defectus ipsius sumitur a parte finis ; etc. Ces différences dans la manière dont deux peuples concevaient les proportions des modes, n'ont pu s'établir qu'après un très-long exercice de la musique mesurée ; telle était l'incertitude sur la valeur réelle des notes dans beaucoup de cas, à l'égard de cette singulière notation, que les discussions n'avaient pas cessé à la fin du quinzisième siècle, et que les ouvrages de Tinctoris en sont remplis. Qu'on juge d'après cela de l'ancienneté qu'avait déjà vers 1217 le système exposé par Francon, puisqu'il y avait diverses autres doctrines qui balançaient la sienne.*

Enfin, une dernière preuve de l'antiquité de la notation de cet écrivain se trouve dans deux passages du traité de la musique pratique de Jean de Muris (*apud Gerberto*, t. III. p. 294, 295) : *De figura autem primi et quarti gradus antiqui pauca locuti sunt*, dit ce savant, *sed de figuris secundi et tertii rationabiliter tractaverunt*, etc. ; et plus loin : *Remanet inquirendum de nominibus figurarum, quæ notulæ dicuntur. In primo gradus sic possumus nominare : triplex longa, duplex longa, simplex longa. In secundo insequendo nomina antiquorum, longa perfecta, longa imperfecta, brevis*, etc. Il est évident que l'épithète de *antiqui* s'applique à Francon et à ses contemporains, car cet écrivain fait un usage habituel des noms de *longues parfaites*, *longues imparfaites* et *brèves* ; or, les auteurs qui étaient considérés comme anciens en 1325 ne sont certainement pas ceux qui auraient vécu à la fin du douzième siècle.

Bottée de Toulmon est allé plus loin que ceux qui ont mis en doute l'époque où Francon a pu écrire ses traités de musique mesurée et de contrepoint, et qui l'ont rajeunie d'un siècle ; car, prenant pour base d'une opinion

(1) Je possède une copie de cet ouvrage.

nouvelle un passage du 26<sup>e</sup> chapitre d'un traité général de musique, écrit au treizième siècle par le dominicain Jérôme de Moravie, passage qu'il n'entend pas et qu'il explique mal, il établit, dans un *Rapport au Comité historique* dont il était membre, que l'opinion qui attribue ces ouvrages à l'écolâtre de Liège est erronée, et qu'ils ont été écrits à l'époque même où vivait Jérôme; ce que celui-ci affirmerait, d'après les leçons orales d'un certain Jean de Bourgogne, qui fut son maître (1). Pour rendre évident le ridicule de cette thèse, il suffirait sans doute de rappeler l'accord de tous les manuscrits qui renferment l'*Ars cantus mensurabilis* et le *Compendium de Discantu*, sous le nom de Francon; de citer les paroles du moine Walter Odington, dans un livre écrit avant celui de Jérôme de Moravie; celles de Marchetto de Padoue en plusieurs endroits du *Pomerium musicæ mensuratiæ*, composé dans le même siècle; le Dialogue de Robert de Nandio, daté de 1326; le livre de Simon Tunstede, terminé en 1351; un Traité manuscrit du Muséum britannique intitulé : *Musica Magistri Franconis, cum additionibus et opinionibus diversorum*, écrit vers 1470 par Jean Hamboys, docteur en musique; enfin, les autorités de Jean de Muris, de Gafori, de Morley, de Spataro et vingt autres écrivains renommés à juste titre et tous anciens, lesquels proclament la gloire de Francon et témoignent de l'importance de ses écrits. Cependant, il faut faire voir que le passage si singulièrement interprété n'a nullement le sens qu'on lui a prêté. En voici les termes : « *Hanc (positionem Johannis de Garlandia) declarans subsequitur positio tertia Johannis videlicet de Burgundia, ut ex ore ipsius audivimus, vel secundum vulgarem opinionem, Franconis de Colonia, quæ talis est*, etc. » Cette phrase est obscure et, sans aucun doute, mal construite; mais de quoi s'agit-il? D'une opinion de Jean de Bourgogne, que Jérôme de Moravie a entendue de sa propre bouche, sur un point de théorie conforme à la doctrine universellement attribuée à Francon de Cologne. M. Nisard a très-bien saisi le sens du passage : Quant à M. de Coussemaker, bien qu'il rejette l'interprétation de Bottée de Toulmon, il n'énonce pas son opinion d'une manière précise, et il fait sur le passage en question ce singulier

commentaire : « Ces mots, ut ex ore ipsius audivimus, signifient-ils que, sur le dire de Jean de Bourgogne, et malgré l'opinion contraire généralement reçue, Jérôme de Moravie lui aurait attribué ce traité? Cela nous paraît difficile à admettre. Si Jérôme avait cru que Jean de Bourgogne était l'auteur de ce traité, il ne se serait pas contenté, pour combattre une opinion contraire aussi accréditée, de produire d'une manière timide et vague le simple témoignage de Jean de Bourgogne lui-même. En tout cas, l'affirmation de Jérôme ne nous paraîtrait pas assez concluante pour détruire le sentiment généralement adopté (2). » Il ne s'agit là d'affirmation d'aucune espèce; pas même que Jean de Bourgogne (voyez ce nom) se serait attribué ce qui appartient à Francon; car si Jérôme de Moravie avait voulu donner ce sens à ses paroles, il se serait exprimé d'autre manière, et à peu près en ces termes : *tribuens sibi Johannes scilicet de Burgundia ut ex ore ipsius audivimus, quod, secundum vulgarem opinionem, Franconis de Colonia doctrinam esse*. Enfin, n'oublions pas que Jérôme de Moravie lui-même a pris pour guide, en matière de musique mesurée, le traité de Francon de Cologne, et qu'il lui a emprunté la plus grande partie du 26<sup>e</sup> chapitre de sa compilation. Comment peut-on imaginer après cela qu'il ait voulu élever des doutes sur l'authenticité de son œuvre?

Ce n'est pas assez de mettre au néant une bête telle que celle de Bottée de Toulmon, il faut saisir cette occasion pour signaler le penchant des archéologues de nos jours à exhumer des noms obscurs et des faits sans autorité, pour les opposer à ce qu'il y a de plus patent dans l'histoire, et cela dans le seul but de se donner pour les Christophe Colomb d'un nouveau monde musical. Qu'importe qu'il y ait eu quelque part un auteur inconnu d'un livre associé à son sort, et dont on découvre par hasard une copie unique, puisque, par leur obscurité même, l'homme et le livre n'ont exercé aucune influence sur l'art et sur la science? Les noms connus de tous et glorifiés dans tous les temps; les ouvrages dont les copies sont multipliées et se sont répandues partout, voilà ce qui seul a de la valeur et fait époque dans l'histoire de la musique.

Où a vu précédemment que Francon est auteur de deux traités de musique dont un a pour titre : *Ars cantus mensurabilis* et l'autre, *Compendium de Discantu, tribus capitulis*.

(1) Voyez les réfutations faites par M. Nisard de l'argumentation de Bottée de Toulmon, dans la *Revue de musique ancienne et moderne* (n<sup>o</sup> de février 1836, pages 81 et 82, ainsi que dans la nouvelle édition de la *Science et la pratique du plain-chant*, de D. Jumilhac, p. 152, etc.

(2) *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, p. 147 et 148.

Le premier de ces ouvrages existe en manuscrit dans la bibliothèque Ambrosienne de Milan, côté D. 5. in-folio; au Muséum Britannique, où j'en ai trouvé une assez bonne copie du quinzième siècle, in-4° sous le n° 8866, inconnue à Burney; le manuscrit qui a été consulté à Oxford par cet historien de la musique, et dont il a fait des extraits, contient les deux ouvrages; l'*Ars cantus mensurabilis* est divisé en six chapitres dans ce manuscrit. Les auteurs de l'Histoire littéraire de la France mentionnent aussi un manuscrit in-folio, qui se trouvait à l'abbaye de Lira, en Normandie, et qui avait pour titre : *Ars Magistri Franconis de Musica mensurabilis*. Ce volume existe vraisemblablement aujourd'hui dans quelque bibliothèque publique de la Seine-Inférieure ou du Calvados. A la bibliothèque impériale de Paris, il y en a deux copies, l'une dans le fonds de Fontanier (E. 30, in-8°), indiquée comme *anonyme*, si chargée d'abréviations et si fautive, qu'elle ne serait d'aucune utilité, s'il ne s'y trouvait quelques passages qui ne sont pas dans les autres manuscrits; l'autre, bon manuscrit qui m'a été utile, et dont il a été fait une copie fort exacte par un élève de l'école des Chartres, laquelle, je crois, a été acquise par Bottée de Toulmon. Dans un manuscrit du quinzième siècle, existant à la bibliothèque de Ferrare, on trouve le traité de la musique mesurée sous le titre : *Mag. Franconis de Modis*. Enfin, une rédaction assez bonne du texte de Francon se trouve dans le grand traité de musique de Jérôme de Moravie, dont le manuscrit unique est à la bibliothèque impériale de Paris (Supplém. latin, n° 1817, ancien fonds de Sorbonne). Elle forme en grande partie le 26<sup>e</sup> chapitre de l'ouvrage : il s'y trouve d'assez notables différences avec les autres manuscrits. Perne en a fait une copie que j'ai; mais elle est si remplie de non-sens, par les difficultés que Perne a trouvées dans la lecture du manuscrit, ainsi que par son insuffisante connaissance du latin, que cette copie ne peut être d'aucune utilité. Ainsi l'on y lit *nunc non* et pour *nec non*, *opera* pour *oportet*, *minimus quod* pour *minori quam*, *grossior* pour *crassior*, *sicut* pour *secundum*, *sine* pour *scilicet*, et cent autres choses semblables.

Les manuscrits connus de l'art du chant mesuré sont plus ou moins chargés de fautes dans le texte et dans les exemples; ceux-ci, dont les portées sont préparées, manquent même souvent. Burney déclare que les exemples du manuscrit d'Oxford sont si fautifs, que la plupart sont inintelligibles, et que beaucoup

d'autres n'ont point été écrits, quoique les lignes aient été tracées (*Hist. of music*, t. 2, p. 154). La plus mauvaise copie est évidemment celle qui a été faite pour l'abbé Gerbert d'après le manuscrit de la bibliothèque Ambrosienne. Le texte et les exemples y sont également défigurés. Bottée de Toulmon a fait connaître dans un article de la *Gazette musicale* de Paris (3<sup>e</sup> année, n° 9) quelques-unes des fautes les plus grossières du texte donné dans l'édition de ce savant (*Script. ecclesiast. de Musica sac.* t. III, p. 1-16), entre autres, dans un paragraphe où le mot *Lyra*, qui ne forme aucun sens dans les phrases, est employé sept fois pour *Littera* (p. 12). Bien d'autres fautes encore sont répandues dans ce texte; il en est même qu'on est étonné de trouver dans un livre dont l'éditeur écrivait bien en latin; par exemple, ce passage (p. 9, col. 1.) : *Præterea istæ sex pausæ sex tractatibus (tractibus) designantur subtilibus, quæ (qui) etiam pausæ appellantur, quarum prima (quorum primus), quæ perfecta (qui perfectus) dicitur, quatuor tangens lineas, tria spatia comprehendit* (1), etc. Il semble en vérité que Gerbert n'ait rien compris à ce qu'il transcrivait. A l'égard des exemples notés, le mal est beaucoup plus grave, car beaucoup d'exemples ne correspondent point aux passages du texte où on les a placés, les notes sont souvent fausses, les clefs sont changées en plusieurs endroits, et les parties ont été interverties de telle sorte, que la voix supérieure est devenue l'inférieure et réciproquement; enfin, plusieurs passages, où il y a eu originairement des exemples, en sont dépourvus. Cependant le manuscrit de l'Ambrosienne de Milan, d'après lequel cette copie a été faite, est le plus beau, le plus correct et le plus complet connu jusqu'à ce jour. En 1841, me trouvant à Milan pour quelques jours, j'ai lu ce manuscrit et ai relevé sur un exemplaire de l'ouvrage publié par Gerbert toutes les fautes de son texte; j'ai pris le calque de tous les exemples notés et j'ai marqué la place de chacun; regrettant toutefois que le temps dont je pouvais disposer ne me permit pas de prendre la copie entière; mais cette copie a été faite avec beaucoup de soin en 1847, par MM. Danjou et Morelot (voyez ces noms), et depuis lors elle a été communiquée à M. de Coussemaker.

Le traité du chant mesuré n'est pas divisé de la même manière dans tous les manuscrits; dans celui qui a servi pour l'édition donnée

(1) Le pronom et le nom de nombre se rapportent aux traits déliés (*Tractibus subtilibus*), qui sont les signes des pauses.

par Gerbert, on trouve cette division : 1° La préface, qui commence par ces mots : *Cum de plana musica*, etc. 2° CAPUT I. *De divisione musicæ mensurabilis, et ejus speciebus*. 3° CAP. II. *De definitione discantus et divisione*. 4° CAP. III. *De modis cuilibet discantus*. 5° CAP. IV. *De figuris sive signis cantus mensurabilis*. 6° CAP. V. *De ordinatione figurarum ad invicem*. 7° CAP. VI. *De plicis in figuris simplicibus*. 8° CAP. VII. *De ligaturis, et earum proprietatibus*. 9° CAP. VIII. *De plicis in figuris ligatis*. 10° CAP. IX. *De pausis, et quomodo per ipsas modi ad invicem variantur*. 11° CAP. X. *Quot figuræ simul legabiles sint*. 12° CAP. XI. *De discantu et ejus speciebus*. 13° CAP. XII. *De copula*. 14° CAP. XIII. *De Ochetis*. Dans le manuscrit du Musée britannique, les chapitres quatrième et cinquième n'en forment qu'un ; il en est de même du douzième et du treizième. Le manuscrit du fonds de Fontanieu, de la bibliothèque impériale, n'a aucune division. Le manuscrit d'Oxford (842, f. 49) est divisé en six chapitres seulement, ce qui a fait croire à Forkel et à Lichtenhal qu'il est incomplet ; ils n'ont point vu que ces six chapitres contiennent tout l'ouvrage. Ils ont pour titres : 1° *Capitulum primum continet prologum et definitiones terminorum ad istum tractatum pertinentium*. Cap. 2. *De figuris vocis simplicis, sive de notis non ligatis*. Cap. 3. *De ligatis, sive de figuris compositis*. Cap. 4. *Est de pausis et earum diversitate*. Cap. 5. *Est de diversarum vocum debita concordantia et Discantu*. Cap. 6. *Diffinit copulam et organum, et eorum species*. Le prologue et les définitions des termes du premier chapitre renferment le contenu des trois premiers chapitres du manuscrit de Milau. Le deuxième chapitre contient les quatrième, cinquième et sixième du même manuscrit ; le troisième renferme les chapitres septième et huitième ; le quatrième correspond aux neuvième et dixième ; le cinquième, au onzième, et le sixième aux douzième et treizième. Burney a donné une bonne description du livre de Francon, d'après ce manuscrit, dans le deuxième volume de son Histoire de la musique (p. 179 à 192).

Burney est aussi le premier écrivain qui a fait connaître le petit traité du déchant, d'après un manuscrit d'Oxford. Ce traité, où Francon nous apprend quel était le lieu de sa naissance, est divisé en trois chapitres. Burney en a indiqué le contenu (t. II, p. 153-154). Le manuscrit d'Oxford a été longtemps le seul qu'on connaît de cet ouvrage ; j'en ai trouvé un autre

à la bibliothèque impériale de Paris, donné comme anonyme en tête de l'ouvrage, et non porté au catalogue.

J'ai fait un long travail sur les ouvrages de Francon ; j'en ai corrigé le texte d'après une collation des manuscrits, avec l'édition donnée par l'abbé Gerbert, dans le troisième volume de sa Collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique ; j'ai restitué avec beaucoup de soin et de peine les exemples altérés, omis ou tronqués dans la plupart des manuscrits ; j'ai fait une traduction française des deux traités ; j'y ai joint des extraits des commentaires de Robert de Handlo, de Simon Tunstede et de Jean Hamboys, d'un curieux traité de musique anonyme du douzième siècle, du *Pomerium musicæ mensuratz* de Marchetto de Padoue, beaucoup de notes, et une dissertation sur le système des proportions de la notation noire en usage jusque dans la seconde partie du quatorzième siècle. J'attendrai que M. de Coussemaker ait donné l'édition qu'il prépare des écrivains du moyen âge sur la musique, afin de juger si la publication de mon travail pourrait être encore utile.

FRANK. (Voyez FRANKER.)

FRANKE (F.-C.), pianiste et virtuose sur la contrebasse, vécut d'abord à Berlin, puis s'établit à Dessau en 1833 ; en 1841, il était à Quedlinbourg. On a de lui des polonaises, des airs variés et des pièces brillantes pour le piano, ainsi que des chansons allemandes avec accompagnement. Toutes ces productions ont été gravées à Berlin. On lui doit aussi une méthode de contrebasse intitulée *Anleitung den Contrabass zu spielen*. Chemnitz, Hæcker.

Plusieurs autres artistes de ce nom se sont fait connaître depuis 1830. Léopold Franke est un hautboïste allemand qui a du talent et qui a publié des œuvres pour son instrument, entre autres un *Rondo brillant* pour hautbois, avec quatuor ou piano, op. 11, publié à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel.

Sylvain Franke, clarinettiste à Weimar, a publié en 1833 des variations et un rondan sur un thème de *la Muette de Portici*, pour clarinette et orchestre ou piano, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel.

FRANKENBERG (FRANÇOIS), chanteur qui a eu de la réputation en Allemagne, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est né à Maltighoven (Bavière), en 1759. Ayant été envoyé à Vienne pour y faire des études dans les sciences, il cultiva aussi la musique. L'empereur Joseph II ayant eu occasion de l'entendre, fut frappé de la beauté de sa voix

de basse, et l'engagea à la développer et à entrer au théâtre. Frankenberg débuta en 1770, au théâtre de Vienne, dans un opéra intitulé : *Der Jahrmarkt* (la foire). Il y obtint du succès, et après plusieurs années de séjour à Vienne, il se rendit à Berlin, où il parut pour la première fois en 1788, dans *le Docteur et l'Apothicaire*, opéra de Dittersdorf. La justesse de ses intonations, le beau timbre de sa voix et son expression dramatique le firent accueillir avec des applaudissements ; ses qualités sociales lui méritèrent l'estime de tous ceux qui le connurent. Malheureusement il n'eut pas le temps de donner à son talent le développement dont il était susceptible : il mourut à l'âge de trente ans, le 10 septembre 1789. Gerber dit que cet artiste a écrit sa vie, et qu'elle a été publiée sous le titre de *Leben und Charakter Frankenberg's* ; je n'ai pu découvrir cet écrit, ni connaître la date et le lieu de sa publication.

FRANKLIN (BENJAMIN), un des hommes les plus justement célèbres du dix-huitième siècle, naquit le 6 janvier 1706, à Boston, dans l'Amérique septentrionale, d'une famille d'artisans. Trop pauvre pour lui faire donner une éducation brillante, son père se borna à lui faire apprendre à lire, à écrire et à calculer. Plus tard, Franklin acquit des connaissances étendues, mais il ne les dut qu'à son amour pour l'étude et à ses efforts constants. Tour à tour ouvrier imprimeur, propriétaire d'imprimerie, directeur des postes de Philadelphie, économiste, écrivain, député à l'assemblée générale de la Pensylvanie, il vit s'étendre sa réputation d'homme de génie et de sage, qui l'a fait ranger parmi ceux qui ont rendu les plus grands services à l'instruction et à l'émancipation de l'Amérique. L'histoire de ce philosophe n'appartient pas à la nature de ce livre ; c'est pourquoi il n'en est parlé ici que pour les expériences d'acoustique qui l'ont conduit à la construction de l'harmonica connu sous son nom. On peut voir des détails sur ces expériences dans l'édition complète de ses œuvres publiée à Londres, en 1806, 3 vol. in-8°. Les principales pièces de ce recueil, relatives à la musique sont : 1° La description de l'harmonica, dans une lettre adressée au P. Beccaria de Turin. 2° Des considérations sur l'utilité des chants populaires. 3° Des remarques sur la déclamation dans les airs. Ces opuscules ont paru pour la première fois dans un recueil de pièces publié à Londres en 1779, in-4°, sous ce titre : *Philosophical, political and miscellaneous pieces, with plates*. Une traduction

allemande de cette collection, par Wenzel, a paru à Dresde, en 1780, 3 vol. in-8°. Franklin est mort à Philadelphie, le 17 avril 1790, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans.

FRANTZ (KLAUER-GUILAUME), organiste de l'église Saint-Ulrich, à Halle, fut, depuis 1802, collaborateur à l'école de l'église cathédrale de cette ville, puis il obtint la place de prédicateur à Oberbörnecke, près d'Egeln, en Saxe, et enfin il accepta celle d'organiste à Halle. Bien qu'il eût atteint l'âge de soixante-treize ans, il y cultivait encore l'art avec beaucoup d'activité en 1843. On a de ce savant : 1° *Anweisung zum melodiren für angehende Organisten und Dilettanten der Musik* (Instruction sur la modulation, à l'usage des organistes commençants et des amateurs de musique, etc.), Leipsick, Breitkopf et Härtel, 1828, in-4°. 2° *Ueber der dem ältern Kirchenchorale* (Sur les anciens chorals d'église, expliqués par des exemples), Quedlinbourg, chez Basse, 1818, in-8° de 77 pages. 3° *Ueber Verbesserung der musikalischen Liturgie* (Sur les améliorations à introduire dans la Liturgie musicale des églises évangéliques), Halberstadt, Vogler, 1819, in-8°. 4° *Vorschläge zur Verbesserung der musikalischen Theils d. Kultus* (Propositions d'amélioration pour la partie musicale du culte), Quedlinbourg, 1817, in-8° de 32 pages. Frantz a fait aussi insérer quelques bons articles dans la *Gazette musicale de Leipsick*, entre autres : *Ueber Gemüthsstimmung in musikalischer Einsicht* (Sur la disposition de l'âme, sous le rapport musical, ann. 1802, n° 41), et *Die Singchöre, eine nützliche Anstalt* (Les chœurs de chants, institution utile, ann. 1802, n° 43). Il a fait aussi imprimer : *Choralbuch, enthaltend die bekanntesten Choräle des protestantischen Kirche Deutschlands, mit reinen Melodien und reinen überall ausgeschriebenen Harmonien* (Livre choral, contenant les chants les plus usités des églises protestantes de l'Allemagne, avec les mélodies pures, etc.), Halberstadt, 1811, Vogler, in-4° obl. ; 96 *alte und unbekannte Chormelodien, mit Anmerkungen*, etc. (Quatre-vingt-seize mélodies chorales anciennes et inédites, avec des remarques), Quedlinbourg, 1831, in-8°, et quelques chansons avec accompagnement de piano, à Dresde.

FRANZ (IGNACE), né à Proßlau, le 12 octobre 1729, étudia à Glatz et à Breslau, pour être prêtre. En 1740, il entra au séminaire d'Olmütz, et deux ans après il y reçut les ordres. Nommé chapelain à Glogau en 1742, il resta dans cette situation jusqu'en 1753, où il fut envoyé comme pasteur à Schlawa. Peu de

temps après, il fit un voyage à Rome. De retour dans sa patrie, il fut nommé, en 1766, inspecteur des presbytères de Schwiebut, Guhrau et Schlawa, puis recteur de l'Alumnat de Breslau, et enfin, en 1778, directeur du séminaire de cette ville, où il est mort en 1791. On a de cet ecclésiastique : 1° *Schlesisches Gesangbuch zum Gebrauch der Romisch-Katholischen, darin Gesänge auf alle hohe und viele andere Festtage und so wie beföndlich sind nebst den dazu gehörigen Melodien in Noten* (Livre de chant de la Silésie, etc.), Breslau, 1768. 2° *Chorabuch oder Melodien zum Gesangbuch* (Livre choral, ou mélodies pour le livre de chant), Breslau, 1778, in-4°.

FRANZ (CHARLES), né, en 1758, à Langenbielau, près de Reichenbach, entra à l'âge de neuf ans chez son oncle, qui était intendant et corniste chez le comte Zerotin, à Falkenberg, et y demeura jusqu'à sa dix-huitième année. Il apprit de lui à jouer du cor, et acquit sur cet instrument une habileté qui passait alors pour extraordinaire. Après avoir atteint sa vingtième année, il entra au service de l'évêque d'Olmütz, en qualité de premier cor, et se fit admirer dans sa chapelle, par sa facilité à parcourir sur son instrument une étendue extraordinaire. Après la mort de l'évêque, il passa au service du prince Esterhazy, à Vienne, et y resta quatorze ans, sous la direction de Haydn. Le goût du prince pour le baryton, sorte de basse de viole d'amour, et la musique que Haydn composait pour cet instrument, lui suggérèrent le désir de l'étudier; mais il dut se faire lui-même un plan d'études, car il n'existait ni maître ni méthode qu'il pût consulter. Le baryton, monté de sept cordes de boyau, et de quatorze cordes métalliques qui passent sous le manche et à travers le chevalet, est fort difficile à jouer; mais il produit de certains effets mélancoliques pleins de charme. Franz, devenu le plus habile barytoniste de l'Europe, ne quitta le service du prince Esterhazy que pour entrer chez le cardinal Bathiany, à Presbourg; il demeura huit ans dans cette situation et ne la quitta que lorsque le cardinal fut obligé de congédier sa musique, à l'avènement de l'empereur Joseph II. Il retourna alors à Vienne, et y resta deux ans sans emploi. C'est à cette époque, c'est-à-dire en 1784 et 1785, qu'il publia douze concertos pour le baryton. Depuis 1786 jusqu'en 1788, Franz voyagea en Allemagne, dans l'intention d'y trouver une place convenable; partout il se fit applaudir, mais le baryton n'étant pas un instrument de chapelle, il ne put obtenir de

bonne position. Il parait que, depuis ce temps, il s'est rendu en Russie. On ne sait rien de ses dernières années.

FRANZ (JOACHIM-PAULIN), fils d'un organiste, facteur d'orgues, né à Havelberg, vers 1748, fut bon organiste et professeur de composition à Rathenau. Il possédait une belle voix de ténor, et chantait bien la musique d'église. Il a composé des cantates, parmi lesquelles on remarque particulièrement *drei Tagesszeiten* (les Parties du jour).

FRANZ (JOACHIM-LOUIS), frère puîné du précédent, né à Havelberg, en 1750, fut cantor et organiste à Kyritz, dans le Brandebourg. Il mourut dans cette petite ville en 1789, avec la réputation d'un des organistes les plus distingués de son temps. Marburg le cite particulièrement pour son excellente exécution des fugues de Jean-Sébastien Bach. On entend encore, dans les églises du Brandebourg, de bonnes compositions de Franz, dont il n'a été rien publié.

FRANZ (JEAN-CHRISTEN), frère cadet des précédents, est né à Havelberg, le 19 juin 1762. Après avoir terminé ses études littéraires, il fit un cours de théologie jusqu'à l'âge de dix-huit ans; mais la beauté de sa voix de basse le détermina à renoncer à cette étude, pour se livrer à celle du chant, sous la direction d'un bon maître italien, nommé Concilian. En 1782, il entra au service du comte de Schwerin, ministre et grand écuyer, à Potsdam, et fut employé dans la musique de la chambre du prince héréditaire de Prusse (plus tard Frédéric-Guillaume III). Les voyages qu'il fit ensuite avec son maître achevèrent de former son goût, et augmentèrent ses connaissances dans l'art du chant, par les occasions qu'il eut d'entendre quelques artistes distingués. Après avoir été quelque temps sous-bibliothécaire de la Bibliothèque royale, il eut un engagement comme première basse de l'Opéra italien. Avant lui, jamais un chanteur allemand n'avait paru sur ce théâtre. En 1791, il cessa de chanter l'opéra bouffe, pour prendre les premiers rôles dans l'opéra sérieux; son début en ce genre eut lieu dans *Azur*, de Salieri, le 19 novembre de cette année. Dès 1795, il s'était fait connaître comme compositeur par quelques chansons avec accompagnement de piano, qui furent insérées par Boëhm dans sa collection de chants à l'usage des loges maçonniques. En 1805, il donna à Berlin une opérette en un acte, intitulé : *Edelmuth und Liebe* (Magnanimité et amour), dont il avait composé la musique et les paroles; cet ouvrage



fut joué avec succès. Franz est mort en cette ville, le 28 février 1814.

FRANZ (FRITZ), né à Vienne, en 1785, n'était âgé que de cinq ans lorsque son père, bon professeur de musique, lui donna les premières leçons. Il lui enseigna d'abord le violon, mais ayant remarqué dans cet enfant une belle voix de soprano, il lui fit apprendre les principes du chant, et essaya de le faire entrer dans la chapelle de la cour; mais n'ayant pu y réussir, il le fit recevoir comme enfant de chœur au couvent des Piaristes de Josephstadt, à l'âge de neuf ans. Cette situation procura au jeune Franz l'occasion de faire un cours d'études classiques. Partageant son temps entre les humanités et le chant, il continuait aussi à jouer du violon, et recevait des leçons pour cet instrument du violoniste Dominique Ruprecht. Celui-ci, par ses instances auprès d'Albrechtsberger, obtint de ce savant homme qu'il donnât des leçons d'harmonie et de composition à son élève, et lui enseignât aussi à jouer du piano. Joseph Haydn avait connu Franz, le père, à la chapelle du prince Esterhazy; il permit à son fils d'aller le voir souvent; dans tous ses visites au grand homme, Franz apprenait toujours quelque chose d'utile. Déjà il possédait des connaissances assez étendues en musique, et il avait achevé la première année d'un cours de philosophie, lorsque son père, qui avait d'autres enfants, et qui craignait de ne pouvoir lui procurer les moyens d'achever ses études supérieures, le fit entrer dans une maison de commerce, pour y apprendre la tenue des livres et les arbitrages du change. Le jeune artiste ne se sentait pas de goût pour cette carrière; mais il s'était soumis aux volontés de son père: une circonstance heureuse vint le rendre à l'art pour lequel il sentait qu'il était né. Il avait souvent exécuté sa partie de violon dans des quatuors chez un gentilhomme riche, père de plusieurs enfants; ce seigneur lui proposa la place de professeur de musique de ses enfants et de premier violon de ses concerts; Franz accepta avec joie cette proposition, et prit possession de son nouvel emploi en 1803, à l'âge de dix-huit ans. En 1806, il se rendit à Saint-Petersbourg, et y contracta un engagement pour diriger une éducation particulière; mais il le rompit bientôt, parce que ses fonctions ne lui laissaient pas assez de temps pour ses études. De retour en Allemagne, en 1807, il accepta une place de directeur de musique chez un grand seigneur dont les terres étaient situées dans le comté de Stuhlweissenbourg. Pendant les six années qu'il passa dans cette

situation, il composa beaucoup de musique religieuse et instrumentale. Son engagement étant terminé, il retourna dans sa ville natale, où l'emploi de premier violon du théâtre au *der Wien* lui fut confié. L'intendant de la musique de la cour, comte de Küsslein, et le premier maître de chapelle Salieri, l'ayant entendu en différentes occasions, le recommandèrent à l'empereur, et le lui présentèrent. Ce prince, charmé de son talent, lui promit la première place vacante dans sa chapelle; il l'obtint, en effet, en 1816, au moment où l'on venait de lui offrir un engagement avantageux pour la Russie. Depuis ce moment jusqu'en 1820, il se fit entendre souvent dans les concerts, où il exécutait toujours des morceaux nouveaux composés par lui. En 1818, il avait quitté le théâtre pour se vouer plus particulièrement à l'enseignement; vers ce temps, l'institut créé pour les pensions des artistes, auquel il avait rendu des services signalés, le nomma son secrétaire, et lui confia la direction des deux grands concerts annuels qui étaient donnés au bénéfice de la caisse. La manière dont il s'acquitta des fonctions qu'on lui avait confiées lui procura la protection du comte de Dietrichstein, qui lui fit obtenir, en 1828, la direction supérieure des théâtres impériaux.

Franz a composé : 1° Trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse, œuvres 1 (en ut), 4 (en fa), 8 (en ré), Vienne, Artaria. 2° Plusieurs quatuors pour violon, *ibid.* 3° Un septier pour violon obligé, hautbois, flûte, cor, etc. 4° Un quintette pour violon. 5° Un *idem* pour flûte. 6° Cinq airs variés pour violon et quatuor, Vienne, Artaria et Haslinger. 7° Une grande symphonie pour l'orchestre. 8° Deux œuvres de duos pour deux flûtes, Vienne, Artaria. 9° Quelques thèmes variés pour piano et violon, *ibid.* 10° Duo concertant pour hautbois et flûte, avec orchestre. 11° Un rondo pour harpe et orchestre. 12° Quinze ouvertures pour des drames. 13° Quatre-vingt-dix entr'actes pour des drames et comédies. 14° Plusieurs morceaux pour guitare. 15° Deux recueils de poésies de Théodore Körner, mis en musique pour une voix avec accompagnement de piano, Vienne, Artaria. 16° Une messe solennelle, avec graduel et offertoire.

FRANZ (ROBERT), un des meilleurs compositeurs allemands de chansons, est né à Halle, le 28 juin 1815. Il avait atteint l'âge de quatorze ans, lorsqu'il se livra à l'étude de la musique. Lorsqu'il eut acquis des connaissances pratiques suffisantes dans cet art, il se rendit à Dessau et y fit un cours de composition

sous la direction de Frédéric Schneider. De retour dans sa ville natale, il y a obtenu successivement les places de directeur d'une Académie de chant, de chef d'orchestre des concerts de symphonie, d'organiste et de professeur de musique à l'Université. Les mélodies de sa composition ont eu beaucoup de succès, particulièrement dans la Saxe. Ses œuvres les plus connues en ce genre sont : 1° Douze chants à-voix seule avec piano, op. 1, Leipsick, Breitkopf et Härtel. 2° Six *idem*, op. 3, *ibid.* 3° Douze *idem* en deux suites, op. 4, Leipsick, Kistner. 4° Douze *idem* en deux suites, op. 5, Leipsick, Whistling. 5° Six *idem*, op. 6, *ibid.* 6° Six *idem*, op. 7, *ibid.* 7° Six *idem*, op. 8, Leipsick, Breitkopf et Härtel. 8° Six *idem*, op. 9, Vienne, Haslinger. 9° Six *idem*, op. 11, Berlin, Stern.

FRANZ (JEAN), docteur en philosophie, professeur à l'Université de Berlin, est auteur d'une dissertation littéraire et critique sur les musiciens grecs dont les écrits sont parvenus jusqu'à nous, et qu'il a publiés sous ce titre : *De Musicis Græcis commentatio*, Berlin, 1840, in-4° de 23 pages. On y trouve à la fin le texte du commentaire du moine Barlaam (voyez ce nom) sur trois chapitres du troisième livre des *Harmoniques de Ptolémée*, d'après un manuscrit de la Bibliothèque royale de Naples.

FRANZONI (AMAND), né à Mantoue, vers 1575, fut maître de chapelle de l'église ducale de Sainte-Barbe, dans cette ville, et académicien *olimpico*. Il s'est fait connaître par des recueils de chants à trois voix, intitulés : 1° *Il primo libro delli foretti musicali a 3 voci*, Venezia, Ricc. Amadino, 1602, in-4°. 2° *Il secondo libro delli foretti*, etc., *ibid.*, 1607, in-4°. 3° *Il terzo libro*, etc., *ibid.*, 1617, in-4°.

FRASCHINI (GARYANO), ténor dramatique né à Pavie, en 1815, se livra d'abord à l'étude de la médecine; mais doué d'une des voix de ténor les plus puissantes qu'on ait entendues au théâtre, il prit la résolution de la cultiver et prit des leçons d'un maître nommé *Moretti*, qui lui fit faire de rapides progrès. En 1837, Fraschini fit l'essai de son puissant organe vocal dans la cathédrale de Pavie; l'effet qu'il produisit le fit engager immédiatement pour chanter à Pavie le second ténor dans le *Bell-sario* de Donizetti, puis, à la foire de Bergame, le rôle de *Rodrigo* dans l'*Otello* de Rossini. Étonné de trouver un pareil rival, l'*Otello* qui, je crois, était Poggi, ne dut pas lui dire avec trop d'assurance, dans la belle scène du second acte, *ti disprezzo* (je te méprise). En 1840, Fraschini chanta au théâtre de la *Scala*, de

Milan, et y produisit une profonde impression. De là, il alla à Naples et fut attaché pendant plusieurs années au théâtre Saint-Charles. Je l'y trouvai en 1841; il remplissait cette vaste salle de sa voix formidable, et attaquait les notes les plus aiguës avec une énergie extraordinaire. Je le retrouvai à Bergame, en 1850, et fus frappé de retrouver sa solide voix qui n'avait rien perdu de sa fraîcheur, en dépit de la musique exagérée sur laquelle il avait dû s'exercer depuis neuf ans; mais il avait appris à mieux chanter. Les villes où il s'est fait entendre sont Milan, Naples, Bologne, Venise, Turin, Padoue, Vicence, Londres, Bergame, Vienne, où il est retourné plusieurs fois, et où il se soutenait dans la faveur du public, en 1852.

FRASI (FÉLIX), compositeur, né dans la Lombardie vers 1805, fut élève du Conservatoire de Milan et y fit toutes ses études musicales. Sorti de cette école, il se fit quelque réputation comme pianiste et comme organiste, et publia chez Ricordi, à Milan, des sonates de piano et des pastorales pour l'orgue. A l'âge de vingt et un ans, il obtint la place de maître de chapelle de la cathédrale de Verceil, dans le Piémont. En 1827, il donna au théâtre de la *Scala*, à Milan, la *Selva di Hermanstadt*, opéra *semi-seria*, auquel les amis de l'auteur procurèrent le succès d'un moment. Le meilleur morceau de cet ouvrage était l'ouverture, qui a été publiée chez Ricordi. Après le départ de Vaccaï, en 1845, Frasi fut désigné pour remplir les fonctions de censeur au Conservatoire de Milan; mais n'ayant ni assez d'initiative, ni assez d'autorité personnelle, il laissa dépérir cet établissement. Il mourut jeune encore en 1849, et eut pour successeur Lauro Rossi dans la direction du Conservatoire.

FRAUENLOB (HENRI), ou, selon l'orthographe du manuscrit de Jéna, de celui de Würzburg, et de la chronique d'Albert de Strassbourg, *Frouwenlop*, maître chanteur (en allemand *Meistersänger*), vécut dans la dernière partie du treizième siècle et au commencement du quatorzième. On a supposé que le nom sous lequel il est connu n'est pas celui qui lui avait été transmis par ses parents, et qu'il lui a été donné à cause de la nature de ses productions, parce que ce nom signifie en allemand *louangeur des femmes*. On l'a aussi appelé *Le Maître de Meissen*, à cause du lieu de sa naissance. Quoi qu'il en soit, Frauenlob occupe une place très-élevée parmi les trouvères de l'Allemagne. Meissen, où ce poète musicien reçut son éducation, avait une école annexée à la cathé-

drale, où les jeunes gens pauvres recevaient gratuitement leur instruction; ce fut là que Frauenlob fit ses études littéraires et musicales. Plusieurs passages de ses poésies nous apprennent que sa jeunesse s'écoula dans une situation voisine de la misère. Résolu d'en sortir, il se mit à parcourir l'Allemagne, allant de château en château, de palais en palais, et, suivant l'usage de ce temps, y chantant ses cantiques religieux et ses chansons amoureuses. Ainsi, on le trouve à des époques diverses en Danemark, à la cour d'Eric VIII, dont il éprouve la générosité; chez le duc Henri de Mecklenbourg; chez le margrave de Brandebourg; à Brême, près de l'évêque Giselbrecht; chez le duc Henri de Breslau; à la cour de Wenceslas de Bohême; à celle de l'empereur Rodolphe; puis en Bavière, près du duc Othon et, enfin, chez le duc de Carinthie, Meinhard V. Il suivit Rodolphe de Hapsbourg dans son expédition contre Ottokar de Bohême, et assista à la bataille de Marchfeld, où ce prince périt en 1278. On le retrouve à Rostock, lorsque Waldemar de Brandebourg y donna des fêtes magnifiques, en 1311. Dans les intervalles de ses longues pérégrinations, Frauenlob retournait souvent à Mayence : il y passa ses dernières années, donnant des leçons de poésie et de musique à ceux qui aspiraient à la profession de maître chanteur. Il y mourut le 29 novembre 1318. Albert de Strasbourg (*Script. Germaniæ hist. illustr.*, t. II, p. 108) dit que les dames portèrent son corps depuis sa demeure jusqu'au lieu de la sépulture, pleurant et poussant des cris de douleur. Frauenlob avait joui d'une grande réputation pendant sa vie; elle s'accrut encore après sa mort. Son mérite principal consistait dans la science de la versification et la variété des rythmes. On dit qu'il en avait inventé trente-cinq. La plus célèbre de ses compositions est son cantique ou *Leich* en l'honneur de la Vierge, divisé en trente strophes. Ses œuvres se composent de trois cantiques de ce genre, un grand nombre de pièces appelés *Sprüche*, en 448 strophes, et treize *Lieder* formant ensemble 51 couplets. Dix-sept manuscrits, parmi lesquels on remarque ceux de la bibliothèque impériale de Paris, de Vienne, de Jéna et de Heidelberg, renferment les œuvres de ce maître chanteur. Ettmüller en a donné une bonne édition intitulée : *Heinrichs von Meissen des Frauenlobes Leich, Sprüche, Streitgedichte und Lieder*; Quédlinbourg, 1845. Frédéric Henri de Hagen a publié trois chants de Frauenlob avec les mélodies, d'après le manuscrit de Jéna, dans sa grande collection des *Minnesinger*

(chanteurs d'amour), tome IV, p. 828-831, n° XXVI.

**FRECH** (JEAN-GZONERS), fils d'un horloger et facteur d'orgues, né à Stuttgart vers 1786, fréquenta le collège de cette ville jusqu'à sa treizième année, et apprit avec les éléments de la langue latine et des diverses branches de connaissances nécessaires à un instituteur, ceux de la musique, quoiqu'il ne montrât d'abord aucune disposition pour cet art. Plus tard, le goût lui vint pour le chant et pour l'orgue, et ce goût devint bientôt une passion qui lui fit employer une partie des nuits à étudier les œuvres des bons auteurs de ce temps. En 1806, il eut une place de sous-maître dans l'école de Degerloch, village situé près de Stuttgart, qui lui procura l'occasion d'augmenter ses connaissances en musique en l'enseignant lui-même. Il prit des leçons d'harmonie de H. Knecht; Sutor lui enseigna la composition; Naux, le violon; Krüger, la flûte, et Scherzer, le violoncelle. Un cours d'enseignement ayant été ouvert d'après la méthode de Pestalozzi, pour les instituteurs des environs de Stuttgart, Frech y fit ses premiers essais de composition; on le chargea aussi de donner, dans une division de ce cours, des leçons de chant, d'après la méthode de Nægeli. La commission administrative du séminaire des instituteurs évangéliques ayant pu apprécier son savoir, le plaça, en 1811, comme sous-maître dans une école modèle érigée à Esslingen pour les instituteurs protestants, mais il n'eut sa nomination définitive qu'en 1815. Dès ce moment, il se mit à étudier avec ardeur les ouvrages théoriques de musique, et tout ce qui a rapport à la pédagogie. En 1820, on le nomma organiste et directeur de musique de l'église principale de Stuttgart. Dans cet emploi, il eut à diriger, les dimanches et jours de fête, la musique exécutée par les élèves du séminaire qu'il avait presque tous formés lui-même. Le gouvernement le chargea, en 1832, de l'inspection des orgues dans tout l'arrondissement du Neckar, et, dans l'année suivante, il fut appelé à la direction de l'établissement d'Esslingen pour la musique, où il était encore en 1845. Les productions de cet instituteur laborieux et zélé se composent d'un livre de choraux à quatre voix, fait en société avec Kœcher et Silcher, une messe allemande pour quatre voix d'hommes, le *Vater unser* (Pater noster) de Muhlmann, des quatuors pour quatre voix d'hommes, des préludes pour l'orgue, etc. La plupart de ses ouvrages ont été publiés à Esslingen, chez Dannheimer. Plusieurs oul-léjà

en trois ou quatre éditions. On connaît de lui en manuscrit des cantates religieuses avec orchestre pour toutes les fêtes de l'année, le *Printemps*, cantate avec orchestre, *Abraham sur la montagne*, oratorio, *Montezuma*, grand opéra en trois actes, beaucoup de morceaux de différents genres pour le piano, de bonnes pièces d'orgue, ouverture à grand orchestre pour servir d'introduction à la Cloche de Schiller, composée par Romberg, beaucoup de chants pour une ou plusieurs voix, avec ou sans accompagnement. Plusieurs de ces mélodies sont devenues populaires dans le Wurtemberg.

**FREDDI** (AMADEO), prêtre et compositeur, né dans l'État vénitien, vers la fin du seizième siècle, fut d'abord maître de chapelle à Trévise, et ensuite à l'église cathédrale de Padoue. On a imprimé les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Madrigali, libro primo*, Venise, 1601, in-4°. 2° *Madrigali, libro secundo*, ibid., 1602, in-4°. 3° *Missa, Vespri e Complette a 5 voci*. Venise, Ric. Amadino, 1616. 4° *Sacra modulationes (motets) a 2, 3 e 4 vocibus*, Venise, 1617. 5° *Salmi integri a 4 voci*, op. 8, Venise, Barth. Magni, 1626. 6° *Divina laudes a 2, 3, 4 voc. cum basso*, lib. 4. 7° *Hinni concertati a 2, 3, 4 e 6 voci con due instrumenti acuti ed uno grave per le sinfonie*. 8° *Antifoni a 4 voci*, 1642, in-4°.

**FRÉDÉRIC II**, dit le Grand, roi de Prusse, naquit à Berlin le 24 janvier 1712, et mourut à Potsdam, le 17 août 1786. L'histoire de ce prince et de son règne ne peut trouver place ici ; il n'y peut être considéré que comme amateur de musique, comme protecteur des artistes, et comme ayant cultivé cet art avec quelque succès. Il n'était âgé que de douze ans, lorsque la reine Sophie-Dorothée, sa mère, lui donna pour maître de clavecin l'organiste de la cathédrale de Berlin ; mais les difficultés de cet instrument le rebutèrent. La flûte, au contraire, devint pour le prince royal l'objet d'un goût passionné. En 1728, il prit des leçons de Quantz pour cet instrument, et c'est aux préceptes et à l'exemple de cet artiste distingué qu'il fit redevable d'une bonne embouchure. On sait quelle fut la sévérité du roi Frédéric-Guillaume pour son fils, et son aversion pour la musique. Il défendit au jeune prince de continuer à s'en occuper, et menaça de la corde quiconque serait assez hardi pour l'aider à lui désobéir sur ce point. Cependant Frédéric trouva le moyen d'échapper la défense en prenant pour valet de chambre le flûtiste Fiedersdorf. Suivi de ce serviteur, il allait,

sous prétexte de la chasse, chercher les endroits les plus écartés dans l'épaisseur des bois pour y jouer des duos de flûte. En 1734, lorsqu'il reçut en apanage le comté de Ruppin, à l'occasion de son mariage avec Elisabeth-Christine de Brunswick, il s'établit au château de Rheinsberg, et devenu complètement étranger à la politique, il s'y livra avec ardeur à la culture des lettres et de la musique. Au nombre des amis et des personnes qu'il réunit autour de lui, se trouvaient le compositeur Graun, les Benda, et le célèbre flûtiste Quantz. D'après les conseils de ce dernier, il forma, en 1739, la musique de sa chapelle. Dès ce moment commencèrent les concerts quotidiens dans lesquels le prince exécutait les concertos et les solos écrits pour lui seul par Quantz ; et cet usage continua pendant la plus grande partie de son règne. Appelé au trône en 1740, par la mort du roi Frédéric-Guillaume I<sup>er</sup>, il organisa sa musique sur des bases plus larges, nomma Charles-Philippe-Emmanuel Bach premier claveciniste de sa chambre, avec la charge d'accompagner les solos de flûte du roi, à de certaines heures déterminées, ce qui n'était pas sans difficulté, à cause du défaut de mesure dans l'exécution du monarque, et tous les soirs il y eut concert privé avec orchestre dans les appartements royaux, lorsqu'il n'y avait pas opéra. Quantz écrivit pour ces concerts environ trois cents concertos de flûte avec orchestre, et deux cents solos avec accompagnement de clavecin. Frédéric lui-même composa une centaine de morceaux pour son instrument favori. Il n'écrivait que la partie principale de ces solos et chargeait Jean-Frédéric Agricola (voyez ce nom), d'abord organiste de la cour, puis maître de chapelle, après la mort de Graun, de mettre en ordre ses esquisses et d'en écrire l'instrumentation. On trouve aussi de la composition de ce prince, à la bibliothèque royale de Berlin, un ouvrage en partition qui a pour titre : *Serenata fatta per l'arrivo de la Regina madre a Charlottenbourg, rappresentata quella prima volta il 4 d'agosto 1747*. Frédéric n'est pas le seul auteur de cet ouvrage : on y trouve un air composé par Quantz pour la cantatrice *Astrua*, un autre de Niebelmann, et un duo suivi d'un chœur par Graun. La même bibliothèque renferme les manuscrits originaux de deux airs composés par le roi, pour le célèbre chanteur *Porporino*, et qui furent intercalés dans la *Cleofide*, opéra de Hasse.

Bien que fort économe, Frédéric faisait des dépenses considérables pour son théâtre d'opéra,

car il y voulait entendre les meilleurs chanteurs italiens. Le goût de cette musique lui avait été inspiré par Quantz, qui avait voyagé en Italie et y avait entendu les artistes les plus célèbres. Dans son aversion pour l'allemand, le roi n'admettait pas qu'on pût chanter dans cette langue, et l'Italien lui paraissait spécialement destiné pour la musique. Cependant il n'aimait pas les opéras des compositeurs italiens de son temps, et tandis qu'il ne voulait entendre d'autres chanteurs que ceux de l'Italie, sauf la *Mara*, dont le talent trouva grâce devant lui, il faisait composer ses opéras italiens par des Allemands : Hasse, Graun et Agricola furent ses compositeurs de prédilection ; les ouvrages de Graun, particulièrement, eurent toujours beaucoup de charme pour lui. Le plupart des ouvrages de ce maître furent écrits pour la cour de Prusse. On rapporte que Frédéric fit exécuter pour lui seul, en 1763, le *Te Deum* de Graun dans la chapelle de Charlottenbourg : lorsqu'il en sortit, il était silencieux ; mais ses traits laissaient voir une vive émotion. Il conserva jusqu'à la fin de sa vie ses préventions contre la musique des compositeurs italiens ; car lorsque Reichardt lui fut présenté à Potsdam, en 1775, il lui adressa la parole en ces termes : « D'où êtes-vous ? — De Königsberg, en Prusse. — Où avez-vous appris la musique ? — A Berlin et à Dresde. — Êtes-vous allé en Italie ? — Non, Sire, mais... — C'est votre bonheur. Gardez-vous des Italiens modernes. » Ces Italiens modernes dont parlait le roi étaient Piccinni, Sacchini, et de plus Paisiello et Cimarosa qui débutaient par des œuvres pétillantes de verve.

J'emprunte à une suite d'articles publiés par Édouard Fétis, dans la *Gazette musicale de Paris*, sur Frédéric II, considéré comme virtuose, compositeur et amateur de musique (1), les détails suivants qui sont une peinture exacte des concerts quotidiens du grand roi : « Les concerts de *Sans-Souci* avaient lieu en petit comité. Ils avaient pour auditeurs les gentilshommes de service au palais. Toutefois, s'il se présentait quelque étranger, amateur de musique, qui eut le désir d'y assister, il obtenait la faveur d'y être admis. » Voici l'étiquette suivie en pareil cas. A six heures, les personnes priées étaient introduites dans une pièce attenante à la salle de concert, où se tenaient les gentilshommes et les musiciens, en attendant que le roi donnât

« l'ordre de les introduire. De cette pièce on entendait habituellement Frédéric exécuter « des préludes et des exercices pour se mettre « en haleine, de même que les luteurs du « cirque essayaient leur force avant d'entrer « en lice, de même encore que les chanteurs « d'opéra sifflent des sons dans leur loge, et « jusque dans les coulisses du théâtre. Quand « le roi est satisfait de son embouchure et de « ses doigts, il fait un signe, la porte s'ouvre, « et les musiciens gagnent silencieusement « leur place, suivis de l'auditoire, qui se tient « respectueusement à distance. Benda prend « la direction de l'orchestre, Quantz se tient « à ses côtés ; le concert commence. Frédéric « joue un premier concerto, puis un second, « puis un troisième. C'est le nombre ordinaire, « jamais moins, rarement plus. L'intervalle « entre chaque morceau est de courte durée. « Il est rempli par quelques réflexions du roi « sur le goût musical et sur les innovations que « repousse S. M. Prussienne, attachée aux « formes qu'avait l'art dans sa jeunesse, et « confirmée dans cet attachement par l'opinion de Quantz, qui, devenu vieux, ne voyait « aucune bonne raison pour qu'on fit autre « chose que ce qu'il avait fait jadis. Du reste, « les auditeurs peuvent dire sans flatterie, que « Frédéric tire un beau son de la flûte à deux « clefs, façonnée des mains de Quantz, avec le « meilleur bois et les plus grands soins ; qu'il « dit l'*adagio* avec sentiment, et qu'il se joue « habilement des complications du mécanisme. « Placé près de Benda, comme nous l'avons « dit, Quantz indiquait de la main le mouvement de chaque morceau. De temps en temps « il criait *bravo* pour encourager son royal « élève, et applaudissait quand le concerto « était fini. C'était un privilège que n'avait « aucun autre musicien. L'ignorance de cette « règle de l'étiquette faillit être funeste à « Charles Fasch, claveciniste accompagnateur « et artiste d'un vrai mérite. Le jour de son entrée en fonctions, Quantz ayant, suivant son habitude, crié *bravo* après un passage difficile, heureusement réussi par le roi, Fasch « crut devoir renchérir, par un *bravissimo* nettement articulé, sur l'enthousiasme du vieux maître. Frédéric s'arrêta, et jetant sur l'audacieux musicien ce regard qui faisait trembler les plus résolus, il lui intima l'ordre de sortir sur-le-champ. On eut toutes les peines du monde à obtenir la grâce du pauvre Fasch, « en expliquant que, nouveau venu, il ignorait « les usages de la Cour. »

Vers 1775, Frédéric, ayant perdu plusieurs

(1) Ces détails sont tirés de l'édition complète de Frédéric II, publiée par l'ordre du gouvernement prussien, Berlin, 1846 et années suivantes.

dents, cessa de jouer de la flûte et bientôt après se dégoûta de toute espèce de musique. Ainsi parut être justifié le mot qu'avait dit autrefois un musicien de sa chapelle : *Si vous croyez que le roi aime la musique, vous vous trompez ; il n'aime que la flûte, et, encore, n'aime-t-il que la sienne.*

Frédéric le Grand avait composé deux marches militaires, la première, en 1745, pour le régiment des dragons du roi, la seconde pour le drame de Lessing : *Mina de Bernhelm*. Ces deux marches, dont les partitions appartenaient au roi de Prusse actuel, ont été exécutées à la cour de Berlin, le 31 mai 1840, anniversaire séculaire de l'avènement de Frédéric au trône. Le 13 septembre de la même année, on célébra l'anniversaire, également séculaire, de la fondation de la *loge-mère nationale*. Les membres de cette loge, au nombre de seize cents, défilèrent aux sons de la *Marche des dragons du roi*, instrumentée dans le système de musique militaire moderne par M. Schmidt.

**FRÉDÉRIC.** Voyez DUVERNOY.

**FRÉDÉRIC.** Voyez KREUBÉ.

**FREDERICI** ou **FRIEDERICI**, ou enfin **FRIEDRICH** (CHRÉTIEN-ERNEST), inventeur d'un instrument à clavier auquel il avait donné le nom de *Vortbien*. Cet artiste, élève de Silbermann, et facteur d'orgues de la cour ducale de Gotha et d'Altenbourg, naquit à Merona, en 1712. Il employa une partie de sa vie au perfectionnement du clavecin, et inventa divers procédés pour les modifications du son. On a aussi de lui des orgues renommées pour la perfection du mécanisme et la bonne harmonie : de ce nombre sont les orgues de Chemnitz et de Zeitz. Frederici est mort en 1779. Il travaillait habituellement avec son frère. En 1753, ils construisirent ensemble l'orgue de Merona, en Saxe (leur ville natale), composé de trente jeux, deux claviers à la main et un clavier de pédales. Ils y introduisirent un jeu de leur invention qu'ils appelaient le *Don*. Chrétien-Ernest Frederici a publié, à l'occasion d'une machine qu'il avait inventée pour obtenir une double résonnance harmonique d'une seule corde, un petit écrit qui a pour titre : *Neue Erfindung einer Maschine bey'm Claviere, dass es klinge, wie ein monochordischer Doppelklang*, Gera, 1781.

**FREDOLI** (AMÉDÉE), compositeur, né à Padoue, vers la fin du seizième siècle, a publié deux livres de madrigaux à cinq voix. Venise, chez Jacques Vincenti, 1609 et 1614, in-4°.

**FREEKE** ou **FREKE** (JEAN), écrit à tort

**FREAKE** par Gerber, fut chirurgien à l'hôpital de Saint-Bartholomé, de Londres. On a de lui : *A letter to the President of the Royal society, including a Paper of the late Rev. M. Creed, concerning a machine to write down ex tempore Volontaries or other pieces of Music*; dans les *Transactions philosophiques* de la Société royale de Londres, t. XLIV, part. II, pag. 443, ann. 1747.

**FREGE** (LOUIS), littérateur prussien, n'est connu que par une histoire des chants nationaux composés en diverses circonstances pour les rois de Prusse, à l'imitation du chant anglais *God save the King*. Ce petit ouvrage a pour titre : *Zur Geschichte des preussischen Volksliedes, mit einem Anhang von Liedern aus neuester Zeit*, Berlin, 1850, gr. in-8° de 52 pages.

**FREGOSO** (le chevalier ANTOINE-FILEREMO), poète, né à Gènes, vers la fin du quinzième siècle, brilla à la cour de Louis Sforza, duc de Milan, jusqu'en 1500, époque où ce duc fut envoyé prisonnier en France. Fregoso se retira alors dans une campagne nommée *Colterano*, près de Lodi, où il parait avoir passé le reste de ses jours. C'est de là qu'il prit le nom de *Fileremo*, qui signifie *ami de la retraite*. Il vivait encore en 1515, car l'Arioste, qui publia pour la première fois son *Orlando furioso* dans cette même année, l'a mis au nombre des amis par qui il feint d'être attendu, au retour de son long voyage (stance 16<sup>e</sup>, chant 45<sup>r</sup>). Parmi ses ouvrages on trouve *Dialogi di Fortuna e Musica*, Venise, 1531, in-8°. Oldoini cite cet ouvrage dans son *Athenæum Ligusticum*, sous le titre latin : *Dialogi fortunæ et musices*; cependant il est certain qu'il est écrit en italien, et il y a peu de vraisemblance qu'il ait été traduit en latin. Au surplus, il faut se défier d'Oldoini, qui est fort inexact. Ces dialogues ont été réimprimés dans le volume qui a pour titre : *Opera nova del cavalier Fregoso Antonio Phileremo : Lamento d'amore mendicante; Dialogo di Musica; pergoletta de le laudi d'amore; discorsi cottidiani non vulgari; de l'istituto naturale; de la probità; de i tre peregrini. Stampato in Vinegia per Nicolo Zoppino di Aristotile di Ferrara ne l'anno di nostra salute, 1525*, in-4°. Il y en a une autre édition imprimée par le même Nicolas Zoppino, en 1528. Toutes deux sont assez rares. Le dialogue sur la musique est un petit poème en quatre chants, et en *terza rima*.

**FREGUGLIA** (NICOLAS), vraisemblablement amateur de musique à Ferrare, dans la

première moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un écrit anonyme intitulé : *Risposta ad un amico sopra il quesito : Come si debbono intendere nella musica la voce ad il tono*. Ferrare, Bernardino Pomatelli, 1731, in-4°. (Voyez *Dixon. di opere anonime e pseud. di scritti italiani*, t. II, p. 455.)

**FREIER** (Auguste). Voyez **FREYER**.

**FREIG** (JEAN-THOMAS), philosophe, jurisconsulte et littérateur, naquit à Fribourg, en Brisgau, en 1545. Il étudia les belles-lettres sous Glaréan et Ramus, les enseigna ensuite à Bâle, et succéda enfin à Valentin Erythraeus dans la place de recteur du collège d'Altorf, en 1575. Il mourut de la peste à Bâle, le 16 janvier 1583. Ce savant a fait imprimer *Pædagogus ostendens quid ratione prima artium initia pueris quam facillime tradi possint*, Bâle, 1582, in-8°. On y trouve une instruction abrégée de musique, en forme de dialogue, depuis la page 157 jusqu'à 218. On a aussi de lui *Petr. Ramus professio regia, hoc est septem artes liberales in tabulas perpetuas relata*, Bâle, 1576, in-fol. Cet ouvrage est une sorte de résumé des cours de Ramus (la Ramée) dans l'Université de Paris. Il est divisé en sept parties, dont une est relative à la musique.

**FREILLON-PONCEIN** (JEAN-PIERRE), prévost des hautbois de la grande écurie du roi Louis XIV, a publié une espèce de livre élémentaire, pour le jeu des instruments à vent; ce livre a pour titre : *la Véritable Manière d'apprendre à jouer du hautbois, de la flûte et du flageolet, avec les principes de la musique pour la voix et pour les instruments*, Paris, 1760, in-4° oblong.

**FREISLICH** (MAXIMILIEN-THÉODORE), maître de chapelle à Dantzick, né à Immelborn, près de Meinungen, le 7 février 1675, est compté parmi les bons compositeurs de son temps, particulièrement pour l'église. Ses ouvrages sont restés en manuscrit. On lui avait aussi confié la place de chef d'orchestre au théâtre de Dantzick. Il est mort en cette ville, le 10 avril 1731.

**FREISLICH** (JEAN-BALTHEAZAR-CHRÉTIEN), neveu du précédent, né à Immelborn, vers la fin du dix-septième siècle, fit dans sa jeunesse des études pour l'orgue et la composition, et alla, en 1730, disputer la place de maître de chapelle de la cour à Sondershausen contre Stœlzel, homme d'un mérite bien supérieur au sien, mais sur lequel il l'emporta par l'influence de ses protecteurs. Il ne faut pas croire toutefois que Freislich fût sans talent comme

compositeur; Adlung, son contemporain, dit que ses ouvrages se distinguaient par la nouveauté des idées, ce qui est certainement une qualité précieuse. Il a beaucoup écrit pour l'église et pour la chambre, mais la seule production qu'on cite particulièrement de lui est un trio pour clavecin qui se trouvait en manuscrit chez Breitkopf, à Leipsick, en 1760. Pendant qu'il était au service du prince de Sondershausen, il fut envoyé à Dresde chez Hebenstreit pour y apprendre à jouer du *pantalon*, instrument polycorde inventé par celui-ci, et dont la difficulté était si grande, qu'après avoir passé un an chez ce maître, Freislich n'avait appris à jouer qu'un seul morceau lorsqu'il revint chez le prince; cependant, ce morceau ayant suffi pour faire comprendre quel était l'effet de l'instrument, le prince n'eut point de regret à la dépense qu'il avait faite pour ce résultat.

En 1731, Freislich fut appelé à Dantzick pour succéder à son oncle; il mourut dans cette ville, vers 1768.

**FREITAG** ou **FREYTAG** (FRÉDÉRIC-GOTTHEIL), savant bibliographe allemand, naquit, en 1723, à Pforta, dans la haute Saxe. Après avoir fait ses études sous la direction de son père, recteur du Gymnase de cette ville, il fut envoyé à Leipsick pour y suivre les cours de l'Université. Entraîné par son goût passionné pour les livres, il se livra exclusivement à l'étude de l'histoire littéraire; qu'il a enrichie d'ouvrages très-estimés, parmi lesquels on remarque surtout ses *Analectes* et son *Apparat littéraire*. Au nombre des livres qu'il a publiés, Adlung place une dissertation qui a pour titre : *Quid sit musici vivere?* Jéna, 1750, in-4°. Freitag est mort à Naumbourg, dont il était bourgmestre, le 12 février 1776.

**FREMART** (HENRI), prêtre, chanoine de Saint-Anian, et vicaire de l'église Notre-Dame de Paris, vers le milieu du dix-septième siècle, fut attaché d'abord à la cathédrale de Rouen, en qualité de maître de musique, depuis 1611 jusqu'en 1625. Il a publié les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Missa quatuor vocum ad placitum*, dans le recueil de messes publié par Ballard, en 1642, in-fol., tome I<sup>er</sup>, n° xx. 2° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli CONFUNDANTUR SUPERBI*, ibid., n° 21. 3° *Missa quinque vocum ad imitationem moduli VERBA MEA AURIBUS PERCIPE DOMINE*, ibid., t. III, 1643, n° 23. 4° *Missa quinque vocum ad imitationem moduli ERUPE ME DOMINE*, ibid., 1643, t. III, n° 16. 5° *Missa quinque vocum ad imitationem moduli DOMINE REFUGIUM*, ibid., n° 17. 6° *Missa sex vocum*

*ad imitationem moduli JUBILATE DEO*, ibid., 1645, t. IV, n° 10. 7° *Missa sex vocum ad imitationem moduli SALVUM ME PAC DEUS*, ibid., n° 9.

**FRÉMAUX** (JEAN), poète et musicien, naquit à Lille, au commencement du treizième siècle. Nous avons de lui trois chansons notées qu'on trouve dans le manuscrit de la Bibliothèque impériale, coté 7222 (ancien fonds).

**FRENEUSE**. Voyez LECKER DE LA VILLE.

**FRENZEL** (JEAN-THÉOPHILE), professeur de philosophie et avocat à Budissin, né à Schœnau, dans la Lusace supérieure, le 19 février 1723, a publié un livre qui a pour titre : *Predigt catechismus, oder Anweisung, wie eine Predigt wohl und gut zu behalten; nebst einigen Gedanken von dem Schuldiger verhalten in Ansehung der Kirchenmusik*, Wittenberg et Zerbst, 1754, in-8°.

**FRÈRE** (ALEXANDRE), auteur d'un traité de musique publié en 1706. On voit au titre de ce livre que l'auteur était cy-devant de l'Académie royale de musique (l'Opéra). Des mémoires manuscrits, composés de pièces authentiques sur ce spectacle, et qui ont passé de la bibliothèque du bibliomane Boullard dans la mienne, font voir que Frère était encore pensionnaire de l'Opéra en 1738, pour une somme de deux cents livres. Or, s'il était déjà retiré en 1706 avec la pension, il avait dû entrer à l'Opéra au plus tard en 1690, car on ne pouvait y obtenir de pension qu'après quinze années de service; d'où l'on peut conclure qu'il avait dû naître vers 1665, en supposant qu'il eût été environ vingt-cinq ans lorsqu'il entra à l'orchestre de l'Opéra. Il était donc âgé d'environ soixante-treize ans, en 1738. Il avait cessé de vivre en 1763, car son nom ne figure pas dans le tableau des pensions de cette époque, donné, par le président Durey de Noinville, dans son *Histoire de l'Opéra*.

Le livre de Frère a pour titre : *Transpositions de musique réduites au naturel par le secours de la modulation; avec une pratique des transpositions irrégulièrement écrites; et la manière d'en surmonter les difficultés*, Paris, Christophe Ballard, 1706, in-8°. Roger, d'Amsterdam, en donna une deuxième édition en 1710, sous le même titre. Ballard a réimprimé cet ouvrage avec quelques changements, en 1715; cette édition est intitulée : *les Transpositions de musique de toutes les manières, pour servir de supplément à toutes les autres méthodes*. Considéré sous le rapport historique, cet ouvrage n'est pas sans importance,

car c'est le premier où la transposition, dans le système de la tonalité moderne, a été enseignée; auparavant, on ne connaissait que la transposition suivant le système des hexacordes, transposition fort simple et qui n'offre point les difficultés de l'autre. Le livre de Frère manque de méthode et de clarté, mais on y trouve beaucoup d'observations curieuses qui prouvent que l'auteur était un musicien expérimenté.

**FRÉRON** (ÉLIE-CATHERINE), critique du dix-huitième siècle, moins connu aujourd'hui par son *Année littéraire* que par ses querelles avec Voltaire, et les traits lancés contre lui par ce célèbre écrivain. Il naquit à Quimper, en 1719, entra chez les Jésuites dans sa jeunesse, et fut dirigé dans ses études par les P. Brumoy et Bougeant. Arrivé à Paris, il professa pendant quelque temps au Collège de Louis le Grand. Il est mort le 10 mars 1776. On a de lui une critique de l'*Essai sur l'Opéra*, de Rémond-de-Saint-Mard, dans le deuxième volume de ses *Lettres sur quelques écrits de ce temps* (Genève, 1740, 2 vol. in-8°). Hertz a inséré une traduction allemande de cette critique dans son recueil d'écrits sur la musique (*Samm. mus. Schriften*, p. 197-236). On a aussi de Fréron : *Deux lettres sur la musique française, en réponse à celle de J.-J. Rousseau*, Paris, 1753, in-8°. Ces écrits sont fort médiocres.

**FRESCHI** (JEAN-DOMINIQUE), prêtre, né à Vicence, dans la première moitié du dix-septième siècle, s'est fait connaître avantageusement comme compositeur de musique d'église et de théâtre. Fixé à Venise, il a presque toujours travaillé pour l'Opéra de cette ville. Plus tard, il est retourné à Vicence, en qualité de maître de chapelle de la cathédrale. Ses principaux ouvrages sont : 1° *Missa a cinque voci e salmi a 5, 4 e 5 voci, con tre stromenti*, Venise, 1660. 2° *Missa a 6 voci e salmi a 2, 5 e 6 voci, con 4 e 5 stromenti*, op. 2, Venise, 1673, in-4°. Parmi ses opéras, on remarque : 3° *Elena rapita da Paride*, Venise, 1677. 4° *Sardanapalo*, ibid., 1678. 5° *Tullia Superba*, ibid., 1678. 6° *Cleves*, ibid., 1679. 7° *Berenice*, ibid., 1680 (1). 8° *Olimpia vendicata*, ibid., 1681. 9° *Pompeo Magno*, ibid. 1681. Cet ouvrage a été repris dans la même ville en 1684 et en 1687. 10° *Giulio Cesare trionfante*, Venise, 1682. 11° *Silla*, ibid.,

(1) Cet opéra n'est pas mentionné dans la *Dramaturgia* d'Allacci; mais j'en ai trouvé le livret, imprimé à Venise, presso Nicolini, 1680, in-12, à la bibliothèque San-Marco.



1683, repris en 1699. 12° *L'Incoronazione di Dario*, ibid., 1684. 13° *Teseo tra le rivali*, 1685. 14° *Dario*, ibid., 1685.

**FRESCOBALDI** (Jánón), le plus habile, le plus savant et le plus célèbre organiste de la fin du seizième siècle et de la première moitié du dix-septième, est né à Ferrare, comme le fait voir positivement l'inscription suivante qui accompagne son portrait gravé : *Hieronymus Frescobaldus Ferrariensis, organista ecclesiæ D. Petri in Vaticano*, etc. Il y a moins de certitude à l'égard de l'époque où il a vu le jour. Le portrait dont il vient d'être parlé est placé en tête des premier et deuxième livres des *Toccate, Canzons*, etc., de cet artiste, publiés en 1637, et il est dit dans l'inscription que Frescobaldi était représenté à l'âge de trente-six ans. Hawkins avait tiré de là l'induction qu'il avait dû naître vers 1601 (*A general History of the science and practice of Music*, t. IV, p. 174), et il avait été copié par Gerber dans son premier *Dictionnaire des musiciens*, et par Choron et Fayolle. Depuis lors, Gerber ayant eu connaissance de l'édition publiée à Rome, en 1627, du deuxième livre des *Toccate*, etc., à laquelle est ajouté le même portrait, avec la même inscription, il en a conclu, dans son nouveau *Lexique*, que Frescobaldi était né en 1591. Cette date, bien que rapprochée de la véritable, n'est cependant pas assez reculée, car les premières productions de ce célèbre organiste, publiées en 1608, annoncent trop de talent et de connaissance de l'art d'écrire pour être l'ouvrage d'un jeune homme de dix-sept ans. D'ailleurs, le portrait avec la date dont il s'agit se trouve placé pour la première fois dans l'ouvrage qui a pour titre : *Capricci sopra diversi soggetti*, et dont la première édition a été publiée à Rome en 1624. La date réelle de la naissance de l'artiste doit donc être 1587 ou 1588, en sorte qu'il aurait eu environ vingt ou vingt et un ans à l'époque de la publication de son premier ouvrage. D'un autre côté, elle ne peut remonter davantage, car on voit par une brochure écrite de Rome, le 1<sup>er</sup> octobre 1639, par l'abbé Maugars, prieur d'Ernac, et publiée sous le titre de *Réponse d'un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie* (sans date ni nom de lieu, in-12), que Frescobaldi était alors dans toute la puissance de son talent, et qu'il excitait la plus vive admiration parmi les Romains. Della Valle dit aussi, dans le *Discours sur la musique de ce temps* (œuvres de J.-B. Doni, t. II, p. 259), daté du 16 janvier 1640, que Frescobaldi, qui alors vivait, était un *Hercule* placé dans Saint-

Pierre, et qu'il frappait d'étonnement ceux qui l'entendaient. Or, il est vraisemblable que l'artiste dont le talent avait tant de puissance, devait être jeune encore, et ne pouvait avoir plus de cinquante-trois ou cinquante-quatre ans.

Augustin Superbi et Quadrio nous apprennent que Frescobaldi eut pour maître de musique Alexandre Milleville, né comme lui à Ferrare, et qui fut un des artistes les plus distingués de son temps, comme organiste et comme compositeur. Quadrio ajoute que Frescobaldi possédait une si belle voix dans sa jeunesse, et chantait avec tant de goût, que les amateurs de musique le suivaient de ville en ville pour avoir le plaisir de l'entendre. Superbi dit (*Apparato degli Uomini illustri della città di Ferrare*, p. 133) que cet artiste possédait déjà dans sa jeunesse une grande habileté sur l'orgue, qu'il se rendit dans les Pays-Bas, où il séjourna plusieurs années, qu'il alla ensuite à Milan, et enfin à Rome. Ces faits sont démontrés par une publication dont l'existence a été longtemps ignorée, et qui fournit à ce sujet un renseignement intéressant. Cet ouvrage, dont un exemplaire se trouve à Paris, dans la bibliothèque de M. Farence (voyez ce nom), a pour titre : *Di Girolamo Frescobaldi il primo libro de' madrigali a cinque voci, nuovamente composti e dati in luce*. In Anversa appresso Pietro Phalesio, 1608, in-4° obl. L'épître dédicatoire de Frescobaldi à l'archevêque de Rhodes, Guido Bentivoglio, est datée d'Anvers, le 10 juin 1608. On ne peut douter que ces madrigaux ne soient le premier ouvrage de l'organiste de Ferrare; il devait être âgé d'environ vingt ou vingt et un ans à l'époque de leur publication. Dans la même année, il se rendit à Milan et y fit paraître un autre ouvrage qui porte aussi la date de 1608, et qui dut être imprimé entre les mois de juillet et de décembre.

On ne sait pas s'il demeura longtemps en cette ville, car les renseignements manquent absolument sur les événements de sa vie depuis 1608 jusqu'en 1614, où on le trouve à Rome. Il y a lieu de croire cependant qu'il y revit son maître Milleville, car on sait que ce fut avec lui qu'il se rendit à Rome. Ce fut aussi dans cet intervalle qu'il acquit, comme organiste, la grande réputation qui le fit choisir pour le service de l'orgue de Saint-Pierre du Vatican. Telle était sa renommée, qu'un auditoire de trente mille personnes se réunissait dans cette église la première fois qu'il s'y fit entendre (*Voyez Bains, Memorie stor. crit. della*

*vita e delle opere di G. P. da Palestrina*, t. I, n° 256). Cet événement dut se passer au plus tard en 1614, car l'épître dédicatoire du premier livre des *Toccate* de Frescobaldi, au cardinal duc de Mantoue et de Montferrat, est datée du 22 décembre de cette année, et l'on voit par le titre de la première édition de l'ouvrage, publié en 1615, que déjà l'auteur était organiste de Saint-Pierre. Il est donc évident que c'est à tort que Hawkins (*Hist. of music*, t. IV, p. 174) a dit que cet artiste obtint cette place vers l'âge de trente-trois ans, car il devait être alors dans sa vingt-cinquième ou dans sa vingt-sixième année. Les erreurs contenues dans l'article *Frescobaldi*, du Lexique universel de musique publié par M. Schilling, ne sont pas moins évidentes; il y est dit que l'artiste retourna à Rome en 1627, et qu'il obtint la place d'organiste de Saint-Pierre vers 1630; or, il n'est point retourné dans cette ville, car il n'y avait jamais été avant de s'y rendre pour être organiste au Vatican; il y était en 1614, et depuis lors on l'y retrouve toujours, si ce n'est peut-être en 1630, qu'il aurait quitté cette ville pour faire un voyage à Florence, où il a publié : *Il primo libro, Arte musicali*.

On lit aussi, dans le même article, que la date de la mort de Frescobaldi est inconnue, mais qu'il y a lieu de croire qu'il cessa de vivre dans les quarante premières années du dix-septième siècle; autre erreur démontrée par ce que dit Della Valle, et surtout par le voyage de Froberger à Rome pour prendre de ses leçons; ce dernier ne revint en Allemagne qu'en 1634, après avoir séjourné trois années près de son maître, aux frais de l'empereur Ferdinand III. Il est donc certain que Frescobaldi n'a pas dû cesser de vivre avant cette époque, ou que la date de sa mort a précédé de peu de temps le retour de Froberger dans sa patrie.

Voilà bien du pédantisme pour des dates en apparence assez indifférentes; mais l'artiste dont il s'agit fut un si grand homme, que j'ai cru devoir faire quelques efforts pour donner à sa biographie des bases plus positives que celles dont on s'est servi jusqu'à ce jour.

Les compositions de Frescobaldi que nous possédons nous dispensent de recourir aux éloges de ses contemporains pour nous faire une juste idée de son mérite; elles démontrent qu'il fut un de ces hommes rares dont l'influence sur l'art de leur époque est irrésistible. Hawkins a dit (t. IV, p. 174 et 175) qu'il fut le premier Italien qui joua des fugues sur l'orgue; Gerber, Choron et Fayolle, le Lexique universel de musique, et d'autres en-

core, n'ont pas manqué de copier cette inexactitude, parce que rien n'est plus rare qu'une connaissance approfondie de l'histoire de la musique. Si ces écrivains avaient examiné les pièces d'orgue d'André et de Jean Gabrieli, qui ont précédé Frescobaldi, ils y auraient trouvé des fugues à trois et quatre parties aussi bien que dans celles de l'organiste de Saint-Pierre. La seule différence est que les fugues d'André Gabrieli sont *réelles*, c'est-à-dire sans mutation dans la *réponse du sujet*, parce que la tonalité du plain-chant prévalait encore de son temps, tandis que la plupart des fugues de Frescobaldi, basées sur la tonalité de la note sensible, sont *tonales*, c'est-à-dire régulièrement modulées, et plaisent davantage à notre oreille, accoutumée à ce système de tonalité moderne. C'est à cette cause aussi qu'il faut attribuer l'harmonie gracieuse et piquante qu'on remarque dans les *canzoni*, les caprices et les toccates de ce célèbre artiste; et l'on ne peut mettre en doute que cet avantage, non moins que la féconde imagination empreinte dans les développements de ses sujets, n'ait contribué à sa célébrité. Samuel Scheidt, son contemporain, grand organiste aussi, et génie d'invention, est à peine connu, si ce n'est de quelques érudits, parce que ses pièces, bien que remarquables par leur mérite, sont toutes écrites dans la tonalité ancienne. Cette tonalité, admirable dans la musique religieuse et vocale, par sa noblesse et son calme, est presque un contre-sens dans la musique instrumentale, dont les allures sont vives, et qui devient monotone quand on n'y remarque pas de modulations inattendues. Frescobaldi s'est conformé à la tonalité du plain-chant dans ses *Magnificat*, hymnes et antiennes, dont il a traité les sujets d'une manière grave et convenable au service divin; dans ces pièces, son style est tout différent de ce qu'il est dans les *canzoni* et dans les toccates.

Les plus grands artistes paient quelquefois un tribut au goût de leur temps, ce goût fût-il des plus mauvais: Frescobaldi offre un exemple de ces sortes d'erreurs dans ses *Ricercari* et *canzoni francesi sopra diversi obblighi*, publiés à Rome en 1615. Ces caprices sont destinés à être exécutés sur l'orgue ou joués par divers instruments. Ils sont écrits à deux, trois et quatre parties. Le plus grand nombre est digne de l'auteur, mais on en trouve quelques-uns entachés des folies imaginées par quelques compositeurs de son temps. Le trente-quatrième, par exemple, est établi sur l'obligation qu'aucune des quatre parties ne marche par

degrés conjoints; le trente-septième est un caprice chromatique avec des ligatures qui doivent toutes se résoudre en montant, ce qui produit de fort mauvaises successions d'harmonie; dans le trente-huitième, il faut que l'organiste, en exécutant les quatre parties écrites, trouve à placer une cinquième partie, composée de huit notes qui doivent toujours être répétées, et cette partie doit être chantée par lui. Ces tours de force et ces énigmes ne sont point l'objet réel de l'art.

Tous les renseignements qui ont été donnés jusqu'ici sur les œuvres de Frescobaldi sont incomplets ou inexacts : Voici ceux que j'ai pu me procurer. 1° *Di Girolamo Frescobaldi il primo libro di madrigali a cinque voci, movimenti composti e dati in luce*. In Anversa, appresso Pietro Phalesio, 1608, in-4° obl. 2° *Il primo libro, Fantasia a due, tre e quattro*. Milano, 1608, in-4°. 3° *Ricercari et canzoni francesi, fatti sopra diversi obblighi in partitura*. Roma, Nicolo Borboni, 1615, in-fol. L'ancien catalogue de Breitkopf indique, sous le nom de Frescobaldi, 30 *Ricercari a più sogetti*; à la vente faite par la maison Breitkopf et Hertzl, à Leipsick, en 1856, j'ai acquis cet œuvre, et j'ai vu que ce n'est qu'une ancienne copie manuscrite de l'ouvrage précédent. 4° *Toccate e partite d'intavolatura di cembalo di Girolamo Frescobaldi, organista di San-Pietro in Roma*. Roma, Nicolo Borboni, 1615, in-fol.; gravé sur des planches de cuivre. La partie de la main droite est sur une portée de six lignes, et celle de la main gauche sur une portée de huit lignes; ce mode de notation ajoute beaucoup de difficultés, pour la lecture, à celles qui existent dans la musique de Frescobaldi. Le même système de notation pour la musique d'orgue et de clavecin a subsisté, après Frescobaldi, chez les organistes italiens. Je possède plusieurs œuvres de la fin du dix-septième siècle, en manuscrit, qui sont notées ainsi. Les principaux ouvrages de Frescobaldi sont gravés de la même manière; il est regrettable qu'on n'en ait pas publié d'édition plus commode, afin de perpétuer le souvenir du talent d'un si grand artiste. J'ai vu une deuxième édition de cet ouvrage datée de Rome, 1627; ou plutôt, cette édition n'est pas réelle, car je l'ai comparée à la première, et je les ai trouvées semblables dans certains accidents de la gravure qui démontrent l'identité : le frontispice seul a été changé. Mais on trouve dans les exemplaires de 1627 le portrait qui n'est pas dans ceux de 1615. Les planches de cette première édition ont encore été repro-

duites dans un troisième tirage, mais cette fois avec une addition de 25 pages. Cette édition a pour titre : *Toccate d'intavolatura di cembalo ed organo, partite di diversi arie, correnti, ballati, ciaccone, passacagli*. Rome, 1637, in-fol., avec le même portrait. Le P. Martini indique une dernière édition sous la date de 1637; c'est sans doute une faute d'impression; il faut lire 1657. 5° *Il secondo libro di toccate, canzoni, verso d'inni, magnificat, gagliarde, correnti ed altre partite d'intavolatura di cembalo ed organo*. Rome, Nicolo Borboni, 1616, in-fol. Les planches de cette édition ont été reproduites comme deuxième et comme troisième éditions, en 1627 et 1637, avec de nouveaux frontispices et le portrait. Hawkins a donné, dans le quatrième volume de son *Histoire de la musique* (p. 176 et suiv.), un canzone varié tiré de ce livre, et traduit en notation moderne; j'ai aussi tiré de cet œuvre, pour mon livre intitulé *la Science de l'organiste*, un autre canzone varié, et l'*Ave maris stella*, morceau d'une perfection achevée, où le sujet est traité dans une suite de versets, et qui est terminé par une belle fugue. 6° *Capricci sopra diversi sogetti*. Rome, 1624, in-fol. C'est avec cet ouvrage que le portrait de Frescobaldi a paru pour la première fois; on a vu précédemment que l'artiste avait alors trente-six ans. La deuxième édition a été publiée à Venise, en 1626, et la troisième dans la même ville, en 1641. 7° *Il primo libro delle canzoni a 1, 2, 3, 4 voci, per sonare, o per cantare con ogni sorte di stromenti*. Rome, 1628, in-4°, parties séparées. Bartolomeo Grassi, élève de Frescobaldi et organiste à Sainte-Marie in Aquirio, à Rome, a publié, dans la même année en cette ville, le même ouvrage en partition, sans paroles; une autre édition de son travail a paru à Venise en 1634, in-4°. Le Lexique universel de musique de Schilling tombe dans une singulière inadvertance, en disant que ce fut à Londres que Grassi publia son édition. Gerber cite : *In partitura, il secondo libro delle canzoni a 1, 2, 3 e 4 voci. Per sonare con ogni sorte di stromenti*. Je n'ai vu nulle part l'indication de ce deuxième livre; je doute de son existence. 8° *Il primo libro, Arie musicali*. Firenze, 1630. C'est cet ouvrage, cité par le P. Martini, qui m'a fait dire que peut-être Frescobaldi a fait un voyage à Florence vers 1630. 9° *Flori musicali di toccate, Kyria, canzoni, capricci et ricercari in partitura a quattro per sonatori*, op. 12. Rome, 1635. Cette collection de pièces a été réimprimée à Venise, dans la

même année, chez Alexandre Vincenti, in-fol. Walther indique des motets de Frescobaldi pour une, deux, trois et quatre voix; je ne les connais pas. Clementi a publié quelques fugues de Frescobaldi, dans sa belle collection de pièces pour le clavecin et l'orgue, Londres (sans date), 4 vol. in-4° obl.

**FRETEVAL (MATHIEU DE)**, connu sous le nom de *Vidame de Chartres*, était fils de Geoffroy de Freteval, auquel il succéda dans la dignité de vidame (tenancier) du pays Chartrain. Les Freteval étaient de la maison de Vendôme. Mathieu, dont il s'agit, est qualifié de *Panetier de France*, dans un état de la maison de Philippe le Bel, de l'an 1288 : il vivait encore en 1391. Ses liaisons avec Thibaut, comte de Champagne et roi de Navarre, lui donnèrent le goût de la poésie et de la musique, qu'il cultiva avec assez de succès. Il nous reste neuf chansons notées de sa composition : on en trouve sept dans les manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, cotés 65 et 66 (fonds de Cangé), et 7222 (ancien fonds).

**FREUBEL (J.-L.-P.-L.)**, violoniste et compositeur, né à Berlin, s'est fixé vers 1802 à Amsterdam, où il a été fait chef d'orchestre. En 1797, il a publié à Berlin un *Air des deux Savoyards*, varié pour le clavecin, puis des variations sur la romance : *L'Amour est un enfant trompeur*. Il a fait paraître à Amsterdam, en 1802, *Symphonie concertante pour deux violons principaux*, op. 3.

**FREUDENBERG (M<sup>lle</sup> DE)**, fille d'un colonel au service du prince de Hesse, est considérée, d'après l'autorité d'Adlung, comme auteur d'un petit traité anonyme d'harmonie et d'accompagnement, dont la première édition a été publiée sous ce titre : *Kurze Anführung zum Generalbass, darinnen die Regeln welche bei Erlernung des Generalbasses zu wissen nathig, kürzlich und mit wenig Worten enthalten sind. Allen Anfängern des Claviers zu nützlichem Gebrauch zusammengesetzt*, Leipsick, 1728, 6 feuilles in-8°. La deuxième édition a été publiée dans la même ville en 1733, in-8°; la troisième, en 1744, in-4°; et la quatrième, avec un titre abrégé, en 1752, in-8°.

**FREUDENBERG (CHARLES-GOTTLIEB ou THÉOPHILE)**, premier organiste de l'église de Sainte-Marie-Madelaine, à Breslau, est né le 15 janvier 1797 à Sipla, petit village de la Silésie. Après avoir fait ses études littéraires au Gymnase de Hirschberg, puis chez le pasteur de Seitendorf, il servit, en 1815, comme volontaire dans un corps de chasseurs, pendant

la guerre contre la France. De retour dans sa patrie, il se livra à l'étude de la théologie pour satisfaire au désir de son père; mais son penchant pour la musique lui fit bientôt abandonner cette science pour aller chez l'organiste et cantor Klein, à Schmiedeberg, qui lui enseigna la théorie de l'art et les principes du jeu de l'orgue. Après deux années d'études sous la direction de ce maître, il se rendit à Breslau, où il reçut des leçons de Berner et de Joseph Schnabel; puis, il alla à Berlin et passa une année dans cette ville pour y compléter son instruction musicale près de Zetter, de Klein, de Wilhelm Bach, et y étudier la méthode de Logier (voyez ce nom). En 1823, Freudenberg s'établit à Breslau, et y ouvrit un cours d'après le système de ce dernier, qui eut un moment de vogue dans l'Allemagne du nord. Quelques années plus tard, Freudenberg fit un voyage en Italie, et visita Rome et Naples. Lorsqu'il fut de retour à Breslau, il y prit possession, en 1829, de la place d'organiste qu'il occupe encore au moment où cette notice est écrite (1860). On a publié de la composition de cet artiste le psaume 75 pour voix seule, chœur et orchestre; des Lieder avec accompagnement de piano; une musique funèbre pour l'orgue; des chœurs à quatre parties pour des voix d'hommes, et quelques petites pièces pour le piano.

**FREUDENFELD (E.-A.)**, professeur de piano à Berlin, s'est fait connaître par les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Capriccio per il piano-forte*, Berlin, Ochmigte. 2° Six Variations pour le piano sur l'air allemand : *Wir winden dir*, ibid. 3° *Leitfaden zum ersten Unterricht im Klavierspielen nebst einer Musikbeilage mit Erläuterungen* (Guide pour la première instruction dans l'art de jouer du piano, etc.), Berlin, Trautwein, sans date.

**FREUDENTHAL (JULES)**, flûtiste de la chapelle du duc de Brunswick, né vers 1802, a fait peu d'études, et doit être considéré comme un musicien d'instinct plutôt que comme un professeur. On a de lui des divertissemens pour la flûte avec accompagnement de piano, gravés à Brunswick chez Specht; trois polonaises pour violon et piano; pot-pourri pour les mêmes instruments sur des motifs de la *Muette de Portici*, Leipsick, Breitkopf et Härtel; et une scène pour voix de ténor avec accompagnement de piano. Il est auteur de Lieder, de ballades, et d'autres pièces de chant.

**FREUDENTHALER (JEAN-GUILAUME)**, né à Neckargartisch, près de Heilbronn, en 1761, entra dans sa jeunesse comme otvrier

chez Silbermann, de Strasbourg, et travailla ensuite chez Érard à Paris. Ayant fait un voyage à Londres, en 1788, il y étudia les règles de la construction des grands pianos, suivant les principes du mécanisme anglais, et de retour à Paris, il établit des ateliers pour la fabrication des instruments d'après ce système. Il eut bientôt de la réputation pour la solidité et la puissance de son de ses pianos, dont le seul défaut consistait dans la lourdeur du mécanisme, défaut qui était aussi celui des pianos anglais de cette époque. Les améliorations introduites plus tard dans la construction du piano à queue, tant sous le rapport de la légèreté du mécanisme que sous celui de la qualité moelleuse et chantante du son, ont fait oublier les anciens instruments de Freudenthaler; mais cet artiste n'en mérite pas moins d'être placé au nombre des bons facteurs de son temps. Il est mort à Paris, le 25 mars 1834, laissant à ses deux fils sa fabrique dans un état prospère; mais ceux-ci ont cessé la fabrication peu de temps après.

**FREUND (PHILIPPE)**, pianiste et compositeur à Vienne, à la fin du siècle précédent et au commencement du dix-neuvième, a fait graver, depuis 1798 jusqu'en 1803 : 1° *VII Variations per il piano-forte*, Vienne, 1798. 2° VIII variations sur l'air allemand : *Seit ich so viele Weiber sah*, n° 2, op. 4, Vienne, Artaria, 1799. 3° Grand trio pour piano, violon et violoncelle, n° 1, op. 16. 4° Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 17. 5° Grand trio pour violon, alto et violoncelle, op. 5, 1802. 6° VII variations pour le piano, op. 22, Vienne, 1803. On ignore l'époque de la mort de cet artiste, qui a disparu de l'activité de l'art en 1805.

**FREUNDTHALER (CAJETAN)**, compositeur qui paraît avoir vécu à Vienne, et qui est connu par les titres de plusieurs ouvrages indiqués au catalogue de Traeg, imprimé en 1798 à Vienne. Voici ces titres : I. *Musique d'église*. 1° Dix messes à quatre voix, dont quelques-unes avec deux violons et orgue, et d'autres avec deux cors. 2° *Salve Regina*, à quatre voix, deux violons et orgue. 3° *Ave Regina*, pour ténor seul, deux violons et orgue. 4° *Regina cœli*, pour voix de basse, deux violons, flûte, deux cors et orgue. 5° *Veni Sancte Spiritus*, à quatre voix, deux violons, viole, deux flûtes, deux cors, timbale et orgue. 6° *Tantum ergo*, à quatre voix, deux clarinettes, deux cors et orgue. 7° Litanies à quatre voix, deux violons, flûte, deux cors et orgue. 8° Litanies à quatre voix, deux violons

et orgue. 9° *Alma redemptoris*, pour soprano, deux violons, viole et basse. 10° Motet à quatre voix, deux violons et orgue. II. *Musique instrumentale*. 11° Quatre symphonies à grand orchestre. 12° Nocturne pour plusieurs instruments. 13° Quintette pour quatre violons et violoncelle. 14° Six suites d'harmonies, dont plusieurs avec des cors de basset. 15° Plusieurs recueils de danses.

**FREY (HANS)**, beau-père d'Albert Durer, naquit à Nuremberg vers 1440, et fut musicien instruit, luthiste habile, mécanicien ingénieux et fabricant de luths. Baron s'est trompé sur le temps où vécut cet artiste, et sur le lieu où il habitait, lorsqu'il a dit, dans ses *Recherches sur le luth (Untersuchung der Laute)*, p. 92, que Frey exerçait la profession de luthier à Bologne en 1415. Dans les actes de décès de Saint-Sébal, à Nuremberg, on voit que Jean Frey, luthiste (*cltharædus*), mourut en 1525. Albert Durer avait épousé sa fille, en 1494. Fuesli dit, dans le troisième volume du supplément de son Dictionnaire des peintres et des graveurs de la Suisse, que Jean Frey, mort à Nuremberg en 1523, après une maladie de six ans, construisait en bois des fontaines portatives fort ingénieuses : il dit aussi que cet artiste était musicien de profession.

**FREY (J.)**, ancien élève du Conservatoire de musique de Paris, pour le violon, et éditeur de musique dans cette ville, depuis 1811, est entré à l'orchestre de l'Opéra en 1817, pour y jouer de la viole, et a fait partie de cet orchestre jusqu'en 1837. Il était membre de la Société des concerts du Conservatoire, et y jouait du même instrument. Frey a publié une *Méthode de tambour de basque*, Paris, chez l'auteur.

**FREY (M.)**, maître de chapelle de la cour de Mannheim, mort le 10 août 1832, est auteur d'un opéra qui a été représenté sous le titre de *Jery et Bâtely*. L'ouverture de ce petit opéra a été gravée pour le piano, à Mannheim, chez Heckel. Frey était violoniste habile; il a publié quelques compositions pour son instrument.

**FREYLINGHAUSEN (THÉOPHILE-ANASTAS)**, professeur de théologie et directeur de la maison des orphelins à Halle, né dans cette ville le 12 octobre 1718, et mort le 18 février 1785, a mis à la tête d'un livre de chant de la maison des orphelins de Halle, 1<sup>re</sup> partie, une préface sur le chant et l'usage de la musique dans l'église.

**FREYSINGER (SÉBASTIEN)**, né à Weilheim, en Bavière, fit ses études au séminaire

de Munich, et y puisa une bonne éducation musicale ; ensuite il se livra à l'étude du droit. Plusieurs de ses compositions ont été publiées à Augsbourg chez Lotter, entre autres, des cantiques pour le service divin, et une messe allemande à quatre voix. On a aussi de lui un offertoire, *Ecce lignum crucis*, qui est considéré comme un des bons ouvrages de ce genre. Freysinger est mort en 1805.

**FREYSTÄDLER** (FRANÇOIS-JACQUES) ; né, le 13 septembre 1768, à Salzbourg, où son père était chef du chœur de l'église Saint-Sébastien, entra avant l'âge de sept ans dans la chapelle du prince comme sopraniste. Plus tard, lorsqu'il eut perdu la voix, il reçut des leçons d'orgue de Georges Lipp, deuxième organiste de la cour, et beau-père de Michel Haydn. Ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de quatorze ans il put remplacer son maître à l'église. Quelque temps après, il obtint la place d'organiste de la cathédrale, dans un concours où il eut à lutter contre trente-trois concurrents. Après avoir occupé cette position pendant près de six années, il quitta tout à coup Salzbourg, parce que ses parents avaient résolu de lui faire embrasser l'état monastique, pour lequel il n'avait point de penchant, et il alla s'établir à Munich, où il vécut en donnant des leçons. Il resta peu de temps dans cette ville, et préféra le séjour de Vienne, où il trouva dans son compatriote Mozart un protecteur zélé. Arrivé dans la capitale de l'Autriche, le 13 mai 1788, il n'a plus quitté cette ville depuis lors ; il y vivait encore en 1856. Pendant près de cinquante ans, il s'y est livré à l'enseignement de la musique, et particulièrement du piano. Parmi les compositions de Freystädler qui ont été publiées, on remarque des pièces caractéristiques, telles que : 1° *Le Siège de Belgrade, la Matinée, le Midi et le Soir du printemps*, Vienne, 1791. 2° Sonate pour clavecin et violon, op. 1, Vienne, Artaria. 3° Trois sonates pour clavecin et violon, op. 2, *ibid.*, 1791. 4° Trio pour clavecin, violon et violoncelle, *ibid.* 5° Six sonatines pour piano, op. 7, 1798. 6° Six petites pièces pour le clavecin, op. 8, *ibid.* 7° Sonate pour piano, op. 9, *ibid.*, 1798. 8° Six chansons allemandes avec accompagnement de clavecin, Vienne. 9° Quatorze variations pour le clavecin sur l'*Andante si renommé de Haydn*, Vienne, Eder. 10° Douze variations pour le clavecin sur l'air : *Mamma mia, non mi gridate*, *ibid.*, 1800. 11° Huit variations pour piano sur une mélodie d'Alcina, Leipsick, Kühnel. 12° Études ou quarante variations instructives pour le piano,

*ibid.* Freystädler a laissé en manuscrit plus de soixante œuvres de différents genres.

**FREYTAG** (.....). Voyez BOLLIGUOD DE MERNET.

**FREZZA** (GIUSEPPE), surnommé *dalle Grotte*, parce qu'il était né au bourg de Grotte, en Sicile, fit ses études au collège d'Aquapendente, puis fut mineur conventuel, professeur de théologie et de son ordre au couvent de Padoue, vers la fin du dix-septième siècle. Il a donné un traité du plain-chant, sous le titre suivant : *Il Cantore Ecclesiastico per istruzione de' religiosi minori conventuali*, Padoue, 1698, in-4°. La deuxième édition de ce livre a pour titre : *Il Cantore Ecclesiastico per istruzione de' religiosi minori conventuali e beneficio commune di tutti gli ecclesiastici, del P. Giuseppe Frezza dalle Grotte, alunno del convento di S. Maria d'Aquapendente, maestro in Sacra teologia. In Padova, nella stamperia dell' Seminario. Appresso Giovanni Manfrè, 1713, gr. in-4° de 146 pages. La troisième édition a paru dans la même ville, en 1733, in-4°. Ces deux dernières éditions sont des reproductions exactes de la première.*

**FREZZOLINI** (HEMMIN), cantatrice remarquable de l'époque actuelle (1838 à 1858), est née à Orvieto, en 1818. Son père, Joseph Frezzolini, *buffo cantante*, qui chanta sur les théâtres principaux de l'Italie, depuis 1824 jusqu'en 1848, lui donna les premières leçons de musique ; puis elle apprit les éléments du chant chez Nuncini, de Florence. Envoyée ensuite à Milan, elle y devint élève de Ronconi (père), puis de Manuel Garcia ; elle acheva son éducation vocale à Florence, sous la direction de Tacchinardi. Son début se fit sur le théâtre de cette ville, en 1838, dans la *Beatrice di Tenda* de Bellini, et dans *Marco Visconti* de Vaccaj. Dans la même année, elle chanta à Sienne et à Ferrare, puis à Pise, à Reggio, à Perugia et à Bologne, en 1839. Sa réputation s'étendit bientôt dans toute l'Italie, et les théâtres de *primo cartello* commencèrent à lui offrir des engagements. Au carnaval de 1840, elle chanta, à la *Scala* de Milan, la *Lucrezia Borgia* de Donizetti, avec un brillant succès. Appelée ensuite à Vienne, elle y chanta pendant toute la saison du printemps, puis elle se rendit à Turin, où elle épousa le ténor Poggi ; mais elle conserva toujours à la scène son nom de *Frezzolini*. Au printemps de 1841, elle se rendit à Londres, où elle produisit une vive sensation. De retour en Italie, elle y trouva de beaux engagements et se fit applaudir à Trieste, à Rome, à Venise, à Naples et dans plusieurs au-

tres grandes villes. En 1848, la Frezzolini reçut un engagement pour Pétersbourg et s'y fit admirer. Elle y resta pendant deux ans; mais la fâcheuse influence du rude climat de la Russie l'obligea à retourner en Italie pour y rétablir sa santé. Dans les années 1850 à 1853, elle chanta alternativement à Londres et à Madrid; ce ne fut que le 30 novembre de cette dernière année, qu'on l'entendit à Paris pour la première fois, dans *I Puritani*. Sa beauté à la scène, la noblesse de son maintien et de son geste, enfin son style large, dramatique et original, lui firent bientôt de nombreux partisans; mais déjà la fraîcheur de sa voix avait disparu et la fatigue s'y faisait sentir. La pente sur ce déclin est toujours rapide; le mal emporta d'année en année, et en 1855, la carrière de la cantatrice était finie pour les grands théâtres de l'Europe. Postérieurement elle s'est rendue en Amérique où elle a retrouvé ses anciens succès, et de plus les démonstrations d'enthousiasme excentrique que des populations, jeunes encore pour l'art, prodiguent volontiers. Parfois incorrect et hasardé, mais plein d'élan et d'entraînement, le chant de cette cantatrice impressionnait vivement l'auditoire, lorsque sa voix avait encore toute sa pureté.

**FRIBERTH** (CHARLES), fils d'un instituteur de Weilersdorf, dans la basse Autriche, naquit le 7 juin 1736. Jeune encore, mais possédant des connaissances assez étendues en musique, il se rendit à Vienne, où il reçut des conseils des compositeurs de la cour, Bono et Gassmann. En 1759, il entra comme ténor dans la chapelle du prince Esterhazy; à son retour à Vienne, il fut nommé maître de chapelle à l'église des Jésuites et à la chapelle italienne. Dans l'Annuaire musical de Vienne et de Prague, pour l'année 1796, il est donné beaucoup d'éloges à ses compositions religieuses. On connaît de lui aujourd'hui, en manuscrit, neuf messes, cinq motets, un *Stabat*, un *Requiem*, des graduels et des offertoires. Le style en est agréable, l'harmonie douce et pure, quoique le caractère ne soit pas celui de la véritable musique d'église. On reprochait à Friberth d'user de trop de ménagements avec ses élèves dans l'enseignement du chant, et de ne pas les accoutumer à émettre le son avec une puissance suffisante. La faible constitution de sa fille (Antoinette), dont il fit une cantatrice agréable, lui avait fait contracter l'habitude de ces ménagements. Cet artiste est mort octogénaire, à Vienne, le 6 août 1816.

**FRIBERTH** (JOSEPH) était à Vienne, en 1770, en qualité de chanteur de la chapelle im-

périale. Il ne quitta cette position que pour aller à Passaw comme maître de chapelle du prince. Il y composa les opéras dont les titres suivent : 1° *Das Loos der Gätter* (la Destinée des dieux). 2° *Die Wirkung der Natur* (la Force de la nature). 3° *Adelstan et Roschen*. 4° *Die kleine Lehrnleserin* (la petite Glaneuse). Friberth est mort dans les premières années du dix-neuvième siècle.

**FRICHOT** (...), musicien français, fixé à Londres, vers 1790, est le premier inventeur du *cor-basse*, instrument auquel on a donné depuis lors le nom d'*ophicléide*. En 1800, il publia, à Londres, une description de cet instrument et une instruction sur la manière d'en jouer, dans un ouvrage intitulé : *A complete Scale and gammut of the bass-horn, a new instrument, invented by M. Frichot, and manufactured by J. Astor* (Échelle complète et gamme du cor-basse, instrument nouveau inventé par M. Frichot, et fabriqué par J. Astor). L'inventeur a changé tout le système de la musique d'instruments à vent, en lui donnant des basses qui lui manquaient, car le basson était trop faible pour remplir cet office, et le serpent trop imparfait. Il est cependant nécessaire de faire remarquer qu'il y a beaucoup d'analogie, pour la qualité des sons, entre l'ophicléide et le serpent perfectionné auquel on a donné le nom de *basson russe*; or, un musicien de l'église de Saint-Pierre, à Lille, nommé *Regibo*, avait déjà, en 1780, perfectionné le serpent par une nouvelle perce de l'instrument, et par l'addition de plusieurs clefs, en sorte que ce *Regibo* peut être considéré comme le premier inventeur du *basson russe*, qui nous est revenu du Nord près de trente ans après. Au reste, l'*ophicléide*, instrument très-imparfait, à cause de ses trous énormes, mal bouchés par les clefs, de son défaut de justesse et de sa sonorité inégale, a été remplacé avec avantage par le *bass-tuba* et par le *saxhorn-basse*, instruments à cylindres.

**FRICK** (CHRISTOPH) ou **FRICCIUS**, magister, naquit à Burgdorf, près de Lünebourg, en 1577. A la mort de son père, qui était pasteur et surintendant, il obtint les deux places que celui-ci avait occupées, et quelque temps après fut nommé pasteur et surintendant de la cathédrale de Bardowick, où il mourut en 1640. Agé de soixante-trois ans. Ce savant a fait imprimer : 1° *Musica Christiana, oder Predigt über die Worte, Psalm 98, Lobet den Herrn mit harfen und Psalmen, darinnen von dem Ursprung, Brauch und Erhaltung christlicher Musik fürnehmlich gehandelt wird*,  
22

zur *Etnoethung einer neuen Orgel* (La musique chrétienne, ou sermon sur ces paroles du psaume 98, *Louez le Seigneur avec la harpe et les cantiques*, dans lequel l'origine, l'usage et l'entretien de la musique d'église sont amplement traités, à l'occasion de la dédicace d'un nouvel orgue), Lelpsick, 1615, in-4°. Ce sermon fut réimprimé avec un autre sur le même sujet, prononcé par l'auteur à Bardowick, en 1630, sous le titre : *Musik-Büchlein, oder nützlicher Bericht von dem Ursprung, Gebrauch und Erhaltung christlicher Musik herausgegeben* (Petit livre de musique, ou avis profitable sur l'origine, l'usage et l'entretien de la musique d'église), Lunebourg, 1631, in-8°. Une autre édition a paru dans le même lieu, en 1643, in-8°.

FRICK ou FRIKE (PHILIPP-JOSEPH), né à Wallanzheim, près de Würzburg, le 27 mai 1740, fut d'abord organiste à la cour du margrave de Baden-Bade, puis, ayant acquis une rare habileté sur l'harmonica, il voyagea pour donner des concerts avec cet instrument : ses premières excursions commencèrent en 1769. L'harmonica dont il se servait avait été construit par lui-même, d'après le système de Franklin. Il fit ensuite des recherches pour en augmenter les ressources par un clavier ; mais il n'a pas publié le résultat de ses travaux pour cet objet. Le problème qu'il s'était proposé a été résolu plus tard par Röllig (voyez ce nom). Pendant plusieurs années, Frick séjourna à Petersbourg et y eut le titre de maître de piano de la grande-duchesse, sœur de l'empereur Pierre III. Arrivé à Londres vers 1780, il y eut de brillants succès comme pianiste et comme virtuose sur l'harmonica ; mais l'effet nuisible que produisait cet instrument sur sa santé le décida à cesser d'en jouer, en 1786. Le reste de sa vie fut employé à donner des leçons de piano et d'harmonica ou d'accompagnement. Cet artiste mourut à Londres, le 15 juin 1798, à l'âge de cinquante-huit ans. On a de lui plusieurs ouvrages relatifs à l'harmonie pratique : le premier, qui a paru en allemand, est une table de successions d'accords pour la modulation ; il a pour titre : *Ausweihungstabellen für Klavier- und Orgelspieler*, Vienne, 1772, sept feuilles in-4° obl. Le nom de l'auteur est écrit *Frick* au frontispice de cet ouvrage. L'artiste traduisit ensuite cet ouvrage en anglais et le publia sous ce titre : *The art of musical modulation, rendered easy and familiar, digested in twelve tables, shewing the shortest Method of modulating thro' all the Keys in tères and four parts* (l'Art de la modulation

musicale, résumé en douze tableaux présentant la plus courte méthode pour moduler dans tous les tons, à trois et quatre parties). Londres, Napier, 1780, in-4° obl. (1). Le nom de l'auteur est écrit *Frike* au frontispice. Une traduction française du même ouvrage a été publiée ; elle est intitulée : *L'Art de moduler en musique, rédigé en douze tables, montrant la manière la plus courte et la plus aisée de moduler dans tous les tons, etc.*, Paris, Imbault, sans date (1799), in-4° obl. Le Dictionnaire d'harmonie cité par Meusel, dans son *Lexique des artistes*, comme un ouvrage de Frick, n'est autre que celui-ci, lequel est en effet une sorte de dictionnaire des successions d'harmonie modulante. Le second ouvrage publié sous le nom de *Frike* est un traité d'accompagnement de la basse continue, intitulé : *A Treatise on Thorough-Bass, containing a plain and easy Method for the performance by the help of many examples and several new essential Rules, etc.* (Traité de la basse continue, contenant une méthode pour l'exécution, etc.), Londres, 1786, grand in-4° obl. Une deuxième édition a été publiée avec cet autre titre : *Treatise on Thorough-Bass, containing the pure Method of Figuring, and a Repertory of every Chord in Harmony*, Londres (sans date), in-4° obl. Enfin, on a de Frike un troisième ouvrage concernant l'harmonie, intitulé : *A Guide in Harmony; containing the various manners in which every Chord in four parts can be prepared, resolved, or otherwise freely used* (Guide dans l'harmonie, renfermant les diverses manières dont chaque accord à quatre parties peut être préparé, résolu, ou bien employé librement) ; Londres, 1793, 1 vol. in-4° obl. On connaît aussi du même artiste des pièces à quatre mains pour le piano, intitulées : *Duetts for two performers on a piano-forte, with additional keys*, Londres, Corri, 1796, et trois trios pour piano, violon et violoncelle, Londres, Preston, 1797.

FRIDERICI ou FRIEDRICH (DANIEL), magister et *cantor primarius* à Rostock, naquit à Riebsen, vers la fin du seizième siècle. Il est connu comme écrivain sur la musique et comme compositeur, par les ouvrages suivants : 1° *Musica figurata, oder neue, klärtliche*,

(1) Je me suis trompé lorsque j'ai dit, dans la première édition de cette Biographie, que la deuxième édition de cet ouvrage de Frike a pour titre : *A Guide of Harmony*. Je n'avais alors ni l'un ni l'autre livre ; je l'ai au moins sous les yeux. Celui que je croyais une seconde édition du premier est un ouvrage entièrement différent, ainsi que l'indique avec clarté le titre rapporté dans l'article ci-dessus.



*richtige und verständliche Unterweisung der Singkunst, mit gewissen Regeln, klaren und verständlichen Exempeln, neben vollkommener Erklärerung der modorum musicorum, etc.* (La musique figurée, ou instruction nouvelle, claire et exacte de l'art du chant, etc.), Rostock, 1614. La seconde édition, publiée dans la même ville; est de 1618, in-8°; la troisième, qui est de 1638, se trouve dans ma bibliothèque; la quatrième, indiquée par Forkel (*Allgem. Litter. der Musik*), est de 1649, in-8°; la cinquième, dont il y a un exemplaire à la Bibliothèque impériale de Paris, est de 1660, in-8°; enfin, la sixième porte la date de 1677. Toutes ont paru à Rostock. 2° *Sertum musicale primum, oder erstes musikalisches Krantzlein, dass ist, der erste Theil dreystimmiger Concerten* (Premier bouquet musical, contenant la première partie de concerts à trois voix), Greifswald, 1625, in-4°, troisième édition. La première est probablement de 1614, car l'épître dédicatoire est datée du 1<sup>er</sup> janvier de cette année. 3° *Anderes Musikalisches Krantzlein, etc., mit 4 Stimmen* (Deuxième bouquet musical, etc., à quatre voix), Rostock, 1619; deuxième édition, 1625. 4° *Erster Theil neuer lieblicher Concerten mit 3 Stimmen*, Rostock, 1617, in-4°. 5° *Erstes musikalisches Strausslein, von schönen wohlriechenden Blümlein, so in Venus Garten gewachsen, etc.* (Premier bouquet musical, composé de fleurs odoriférantes écloses dans le jardin de Vénus), première partie, à trois et quatre voix, quatrième édition, Rostock, 1629. L'épître dédicatoire est datée de 1614, et signée DAN. FARNBERG STUB. 6° *Anderes mus. Strausslein, etc., mit 4 und 5 Stimmen* (Deuxième bouquet musical, etc.). 1624. L'épître dédicatoire est datée d'Oldenbourg, 1617, et signée Daniel Friedrich, cantor dans cette ville. 7° *Amores musicales, lustige, weltliche Liedlein* (Cantiques mondains et agréables à trois et huit voix), Rostock, 1624. 8° *Amores musicales, 2<sup>e</sup> Theil neuer Liedlein nach Art der Villahellen mit 4 und 5 Stimmen*, Hambourg, 1618. 9° *Kurtzweiliges Quolibet von 5 Stimmen, nobet einem musikalischen Dialogo von 6 Stimmen* (Quolibet plaisant à cinq voix, suivi d'un dialogue musical à six voix), Rostock, 1622, in-4°. 10° *Bisinda sacra*, Rostock, 1623. 11° *Hores musicales, oder neue ganz lustige Ehrenliedlein mit 4, 5 und 6 Stimmen gesetzt* (Chansons sérieuses et agréables, etc.), Rostock, 1624. 12° *Amuletum musicum contra melancholiam, etc., das ist: lustige, frätlich, und anmuthige weltliche*

*Lieder mit 5 Stimmen* (Amulette musical contre la mélancolie, etc., c'est-à-dire, chansons mondaines, agréables et joyeuses à cinq voix), Rostock, 1627, in-4°. 13° *Delicia juveniles, bestehend aus 4 stimmigen Liedern* (Les délices de la jeunesse, consistant en chansons à quatre voix), Rostock, 1654.

FRIDERICI (VALENTIN), théologien et philologue allemand, fils d'un coutelier de Smalkalde, naquit le 28 avril 1650. Après avoir fait ses études à Leipsick, il y fut d'abord assesseur de la faculté de philosophie, bachelier en théologie, et enfin professeur de langue hébraïque. A l'âge de soixante ans, il retourna dans sa ville natale et y mourut le 23 avril 1702. Par son testament, il fonda une caisse de secours pour les veuves des professeurs de philosophie. Au nombre de ses écrits on remarque une dissertation qui a pour titre : *Responsio Andreæ Goldbach de flid vocis*, Leipsick, 1670, in-4°. Je n'en parle ici que pour faire remarquer l'erreur de Gerber, qui, dans son nouveau Lexique des musiciens, a donné place à un article sur Friderici, parce qu'il a cru que son livre était un traité de la voix, tandis que c'est une défense des preuves de la révélation contre les attaques d'André Goldbach.

FRIDERICI (JOHAN), facteur d'orgues à Hildesheim, a été signalé, en 1644, par le *Correspondant de Hambourg*, pour des perfectionnements de mécanisme qu'il a introduits dans la pédale de l'orgue de l'église de la Madeleine de Hildesheim, construit par lui.

FRIDZERI (ALEXANDRE-MARIE-ANTOINE FRIXER, dit), violoniste, compositeur et virtuose sur la mandoline, naquit à Véronne, le 16 janvier 1741. A peine âgé d'un an, il perdit la vue, qu'il n'a point recouvrée depuis lors. Dès ses premières années, il montra du goût pour la musique; à huit ans, il fabriquait de petits instruments qui lui servaient à montrer son aptitude pour la musique. Cinq maîtres différents lui enseignèrent à jouer du violon, mais toutes leurs leçons réunies ne lui composèrent pas un cours d'études de plus de huit ou neuf mois. A onze ans, il se fit sa première mandoline sur laquelle il acquit seul le rare talent qui le distingua par la suite. Il apprit seul aussi depuis lors à jouer de la flûte, de la viole d'amour, de l'orgue, du cor et de plusieurs autres instruments. Il ne reçut jamais de leçons d'harmonie ni de contrepoint, et les compositions qu'en a de lui ont été écrites d'instinct. En parlant de lui dans sa vieillesse, il disait qu'à vingt ans il était musicien, architecte et poète, mais que son goût pour la mu-

sique l'emporta sur celui des autres arts. Pendant trois ans, il fut organiste de la chapelle dite *la Madonna del Monte Berico*, à Vicence, où il avait été élevé. A vingt-quatre ans, il quitta la maison paternelle pour voyager avec un de ses amis, malgré la situation pénible où le plaçait sa cécité. Les concertos de Tartini, et quelques morceaux de Ferrari et de Pugnani composaient tout son répertoire; il y avait ajouté quelques morceaux de sa composition. Partout il eut des succès, tant sur le violon que sur la mandoline. Arrivé à Paris, il se fit entendre au concert spirituel et y débuta par un concerto de Gaviniès. Après deux années de séjour dans cette ville, il parcourut le nord de la France, la Belgique et l'Allemagne du Rhin; donnant partout des concerts et se faisant applaudir. En remontant le Rhin, il était arrivé à Strasbourg; cette ville lui plut, et il y demeura dix-huit mois. Il y composa deux opéras en trois actes qui ne furent point représentés, puis il retourna à Paris, et y arriva en 1771. Ce fut alors qu'il fit graver ses premières compositions, qui consistaient en six quatuors pour deux violons, alto et basse, et six sonates pour la mandoline. L'année suivante, il donna à la Comédie italienne *les Deux Militiens*, opéra comique en un acte, qui commença sa réputation de compositeur d'une manière brillante, parce qu'on y trouvait un sentiment juste de la scène, de l'élégance dans la mélodie, enfin, une harmonie naturelle. Après ce succès, il partit pour le midi de la France, où les amateurs des villes les plus importantes lui firent un accueil distingué. De retour à Paris, il imagina un bureau typographique pour écrire la musique, en construisit lui-même le modèle, et s'en servit pour la composition de son opéra intitulé : *les Souliers mordorés*, qui fut représenté en 1776, et qui a toujours été considéré en France comme le meilleur ouvrage de l'auteur. Au moment où il venait d'obtenir ce nouveau succès, le comte de Châteaugiron proposa à Fridzeri de l'accompagner dans une de ses terres, en Bretagne; l'artiste accepta et passa douze ans dans cette retraite. Cependant il fit quelques voyages à Paris dans cet intervalle, et dans l'un d'eux il donna l'opéra comique intitulé : *Lucette*, qui ne réussit pas, bien que le compositeur ait toujours considéré cet ouvrage comme supérieur aux *Souliers mordorés*, et aux *Deux Militiens*. Pour se consoler de cet échec, il fit graver, avant de retourner en Bretagne, deux concertos de violon qui avaient été entendus avec plaisir au concert spirituel. La révolution survint et obligea le comte de Châ-

teaugiron à sortir de France. Privé tout à coup, par cet événement, de ressources sur lesquelles il avait cru pouvoir compter jusqu'à la fin de ses jours, Fridzeri se vit contraint de recommencer ses voyages. D'abord il s'arrêta à Nantes, et y fonda une académie philharmonique; mais les terribles drames de la guerre de la Vendée obligèrent le malheureux artiste à se réfugier à Paris, en 1794. Le Lycée des arts, qui venait d'y être établi, le reçut au nombre de ses membres. Il y joua plusieurs fois des concertos de violon et des morceaux concertants sur la mandoline. Peu de temps après, il fonda une nouvelle académie philharmonique, l'établit d'abord au Palais-Royal, puis la transporta au magasin de l'Opéra, rue Saint-Nicaise. La mauvaise fortune, qui l'avait poursuivi pendant la plus grande partie de sa vie, lui fit encore en cette occasion choisir ce local; car il y était à peine établi depuis dix-huit mois, lorsque l'explosion de la machine infernale du 5 nivôse an ix (décembre 1801) eut lieu précisément dans la rue Saint-Nicaise, et anéantit le peu que Fridzeri possédait. Heureusement cet artiste était doué d'une de ces âmes courageuses que l'adversité ne saurait abattre, et quoique âgé de plus de soixante ans, il reprit le cours de ses voyages avec ses deux filles qui étaient bonnes musiciennes, qui chantaient bien, et dont l'aînée était d'une certaine habileté sur le violon. Aimable vieillard, Fridzeri sut intéresser en sa faveur les habitants de la Belgique au milieu desquels il se rendit; on l'accueillit à Anvers; il s'y fixa comme professeur, et y établit un commerce de musique et d'instruments. Il est mort dans cette ville, en 1819. Pendant son dernier séjour à Paris, Fridzeri avait écrit pour l'Opéra un ouvrage intitulé : *les Thermopyles*; cet opéra fut reçu pour être joué, mais il n'a jamais été représenté. L'auteur en a fait graver une scène avec accompagnement de piano. Il a aussi publié dans le même temps un œuvre de duos pour deux violons, une symphonie concertante pour deux violons, alto et orchestre, un deuxième livre de six quatuors pour deux violons, alto et basse, et un recueil de six romances avec accompagnement de piano.

FRIEDEL (ZACHARIE), facteur d'orgues, vivait à Zittau au commencement du dix-septième siècle. En 1611, il répara l'orgue de l'église Saint-Jean de cette ville, y ajouta de nouveaux jeux, fit une nouvelle soufflerie et un sommier pour le positif. En 1613, il construisit aussi pour le chœur de la même église un positif de sept jeux, à l'usage des vêpres.

**FRIEDLOWSKY** (JOSEPH), virtuose de premier ordre sur la clarinette, est né au bourg de Sainte-Marguerite, près de Prague, le 11 juillet 1777. Il eut pour premier maître de chant et de violon Wadizka, instituteur à Anichowitz, village à proximité de sa demeure. Lorsqu'il eut perdu la belle voix de soprano qu'il avait reçue de la nature, il se livra à l'étude de la clarinette et du cor de basse, sous la direction de Nejbek, premier clarinette du théâtre de Prague. Ses progrès furent si rapides, qu'en peu de temps il fut en état d'occuper la première place dans l'harmonie de la garde de la ville. Sa renommée ne tarda point à s'étendre; en 1802, il fut appelé dans la capitale de l'Autriche pour être placé comme première clarinette dans l'orchestre du théâtre sur la Vienne. Le beau son, toujours pur, et tour à tour doux ou puissant, qu'il tirait de son instrument; son style élégant et plein d'expression; le brillant de son exécution dans les traits rapides et difficiles, sont les qualités qui lui assurèrent l'estime et l'admiration de tous les artistes. Lorsque le Conservatoire de Vienne fut institué, Friedlowsky y fut appelé comme professeur; cette école lui doit une multitude de bons élèves. En 1822, un décret impérial lui assura la survivance de la place de première clarinette de la chapelle de la cour; il est devenu titulaire de cette place en 1832. Père de quatre enfants, il a eu le bonheur de les voir placés parmi les bons artistes. L'aîné de ses fils (François), né à Prague le 27 mars 1802, élève de Boehm pour le violon, et de Moschelès pour le piano, donne des leçons de ces deux instruments. Calligraphe distingué, il possède le génie des langues à un degré fort rare, car il lit, écrit et parle avec facilité l'allemand, le bohémien, le latin, le français, l'italien, l'anglais, le grec et le turc. Antoine, second fils de Friedlowsky, né à Vienne le 2 août 1804, marche sur les traces de son père comme virtuose sur la clarinette; il est placé comme clarinetiste solo à l'orchestre de Hofburg-theater. Les deux filles de Joseph, Éléonore et Marie, sont d'estimables cantatrices de concert et d'église.

**FRIEDRICH DE FRIEDENBERG** (IGNACE), né à Prague en 1719, entra fort jeune dans l'ordre des Bénédictins, à Sainte-Marguerite. Lié d'amitié avec Stammitz, il prit de lui des leçons de violon; mais bientôt il renonça à cet instrument pour le violoncelle, sur lequel il acquit un talent remarquable. Il jouait sur cet instrument les concertos de violon les plus difficiles. Frédéric II, roi de

Prusse, qui l'entendit à Wahlstadt, en Silésie, témoigna de l'admiration pour son habileté. Ce moine a écrit beaucoup de solos et de concertos pour le violoncelle, et l'on conserve à Wahlstadt deux offertoirs qu'il y a composés. Il est mort à Prague, le 7 janvier 1788.

**FRIEDRICH** (JOSEPH), organiste à Breslau, est né à Neisse, le 14 octobre 1764. Après y avoir fait ses humanités, il alla achever ses études à l'université de Breslau, depuis 1781 jusqu'en 1784. Un penchant décidé pour la musique le porta à abandonner la carrière des lettres, pour s'occuper uniquement de cet art. En 1790, il fut nommé organiste en second de la cathédrale de Breslau, et lorsque en 1819 l'église de Sainte-Croix fut détachée de la cathédrale pour former une paroisse à part, il en fut nommé organiste. Avant l'apparition de Berner, Friedrich était considéré comme un des meilleurs organistes de Breslau. On remarquait en lui une vivacité extraordinaire dans les préludes, et beaucoup de goût dans le mélange des jeux de l'orgue.

**FRIEDRICH** (E.-F.), pianiste et professeur de son instrument à Magdebourg, a vécu quelque temps à Paris, et y a reçu des leçons de Chopin. Dans les années 1844, 1845 et 1846, il a fait des voyages à Hambourg, à Berlin et à Dresde : il s'y est fait entendre avec succès dans les concerts. On a de cet artiste des rondos, des études, des marches, des romances pour piano, et beaucoup de bagatelles de différents genres pour le même instrument.

**FRIES** (JEAN), en latin *Fristus*, théologien et littérateur, naquit en 1505 à Greiffensee, dans le canton de Zurich. Après avoir fait un voyage en Italie, il revint à Zurich, et fut placé à la tête du collège de cette ville. Il cultivait la musique et composait pour ses élèves des chants à plusieurs parties, sur les plus beaux morceaux des poètes grecs et latins. Il mourut à Zurich en 1565. On trouve au nombre de ses ouvrages : *Isagogæ musicæ, cui accesserunt omnia Horatii carminum genera*, Bâle, 1554, in-4° obl. Il y a des exemplaires de cette même édition qui ont un autre frontispice, dont le titre offre cette différence : *Breviæ musicæ isagoge, accesserunt prioræ editioni omnia Horatii carminum genera, quatuor vocibus*. Tiguri, Traseh, 1554, in-4° obl. L'édition prétendue de 1555, citée par M. Brunet (*Manuel du libraire*, t. II, pages 333 et 640), est aussi la même, avec un nouveau frontispice.

**FRIESE** (HENRI), organiste à Nordhausen,

au commencement du dix-huitième siècle, a publié un livre choral pour le chant, avec la basse chiffrée pour l'accompagnement de l'orgue, sous ce titre : *Choral Gesang-Buch a canto et basso zusammen getragen von*, etc. Nordhausen, 1712, in-4° obl. Le frontispice, gravé en taille-douce, représente l'auteur au clavier de l'orgue.

**FRIESE** (FRIÉRIC-FRANÇOIS-THÉODORE), organiste et instituteur à Doberan, a publié en 1841 les chants chorals en usage dans le Mecklenbourg-Schwerin, à quatre parties pour l'orgue ou le piano, sous ce titre : *Die gebräuchlichsten Choräle der Mecklenburg-Schwerinschen Kirche; vierstimmig gesetzt, mit Zwischenspielen, Versen*, etc. Leipzig, F. Whistling, 2 vol. in-4°. On connaît aussi de cet artiste la *Marche de parade de Schwerin*, pour le piano, Hambourg, Cranz, et quelques autres petites compositions.

**FRIETZSCH** (MATHIEU-FR.). Forkel et Lichtenthal citent dans leurs *Bibliographes musicales* un livre de cet auteur, intitulé : *Dubium physicum quoad sonum in campana vulgò creditum extricatum*, Lipsie, 1689, in-4°. Cette dissertation, relative au préjugé populaire qui faisait autrefois sonner les cloches pendant les orages, n'a point de rapport avec la musique.

**FRIKER** ou **FRICKER** (MARC-JEAN-LOUIS), pasteur dans le Wurtemberg, vers le milieu du dix-huitième siècle, a inventé une théorie de la musique, basée sur des principes d'arithmétique différents de ceux de la théorie d'Euler, et qu'il opposa à celle-ci. Il n'a point publié cette théorie, mais il en a été répandu des copies manuscrites d'après lesquelles Oettinger a composé sa dissertation sur la philosophie d'Euler et de Friker, à l'égard de la musique (*Die Eulerische und Frikerische Philosophie ueber die Musik*, Neuwied, 1761, in-8°). Il paraît que Friker a pris ensuite sa théorie de la musique pour base d'un système de métaphysique dont le même Oettinger a donné l'analyse dans son livre intitulé : *Irischen und himmlischen Philosophie*, t. II, p. 256 et suiv.

**FRISCHLIN** (NICODÈME), célèbre philologue, naquit, le 22 septembre 1547, à Balingen, dans le duché de Wurtemberg. Ses études, qu'il fit dans l'université de Tübingen, furent si brillantes, qu'elles lui suscitèrent un grand nombre d'ennemis, et sa vie fut aussi agitée que son mérite était grand. Ayant déplu au duc de Wurtemberg, il fut arrêté et mis dans la forteresse d'Aurach. Il chercha à s'éva-

der en attachant à sa fenêtre ses draps coupés en bandes; ces bandes se rompirent, et il tomba sur des rochers, où il fut brisé, dans la nuit du 29 novembre 1590. Frankenau (*In Dissert. Med.*, p. 472) cite de Frischlin : *Encomio Musica, oratio*; mais sans indiquer le lieu ni la date de l'impression.

**FRISCHMUTH** (MARC-HILAIRE), pseudonyme. Voyez FUERNMANN (Martin-Henri).

**FRISCHMUTH** (LÉONARD-LOUIS), professeur de clavecin à Amsterdam, vers le milieu du dix-huitième siècle, a eu de son temps la réputation de compositeur habile. Il a publié, en 1758, un livre élémentaire, en hollandais, sous ce titre : *Korte en zakelijke Onderwijzings Gedagten over de Beginselen en Ouderwijzingen van's Clavecimbel* (Instruction abrégée et essentielle sur l'étude et l'enseignement élémentaire du clavecin); Amsterdam, Olofsen, in-4°. On a aussi de cet artiste : 1° Deux recueils de petites pièces pour le clavecin, Amsterdam. 2° Six trios pour clavecin, fûte et basse de viole, *ibid.*, 1762. 3° Trois concertos de Tartini, arrangés pour le clavecin.

**FRISCHMUTH** (JEAN-CHRÉTIEN), directeur de musique au théâtre national de Berlin, naquit à Schwabhausen, dans le duché de Gotha, en 1741. Il fut attaché pendant plusieurs années à des troupes de comédiens ambulants, comme musicien et comme acteur, demeura ensuite à Gotha, et se rendit à Berlin, en 1785, pour y être employé comme directeur de musique au théâtre de Doebblin. En 1787, il entra au théâtre national, pour y remplir les mêmes fonctions. Il est mort à Berlin, le 31 juillet 1790. Cet artiste s'est fait connaître comme compositeur par trois opérettes : 1° *Das Modereich* (l'Empire de la mode). 2° *Die kranke Frau* (la Malade). 3° *Clarice*. On a aussi gravé de sa composition à Amsterdam : 1° Trois sonates pour le piano. 2° Deux œuvres de duos de violon. Peu de temps avant sa mort, il publia à Berlin, chez Hummel, douze airs pour deux violons, op. 5.

**FRISUJO** (JEAN). Voyez FRIES.

**FRISONI** (LAURENT), prêtre de Milan, qui vivait au commencement du dix-septième siècle, est auteur d'un traité du plain-chant intitulé : *Trattato del canto fermo*, Milan, 1628.

**FRITELLI** (le P. FAUSTO), mineur conventuel et maître de chapelle de la cathédrale de Sienne, vers le milieu du dix-huitième siècle, ouvrit en cette ville une école publique de musique, vers 1740, dans laquelle il substituait à l'ancien système de solmisation par les

nuances, encore en usage alors dans toute l'Italie, celui de la gamme complète attribué à Anselme de Flandre (voyez ce nom). Suivant les *Notices sur les écrivains de Bologne*, par Fantazzi, t. V, p. 344, n° 5, le P. Fritelli publia, en 1743, un écrit pour la défense de la réforme qu'il entreprenait, laquelle était attaquée par les autres professeurs de musique de Sienne, particulièrement par François Provedi (voyez ce nom), qui avait publié une brochure à ce sujet. L'ouvrage du P. Fritelli est devenu si rare, que son titre même n'est pas connu jusqu'à ce jour. Au reste, la réforme entreprise par ce maître a fini par triompher des préjugés des musiciens italiens en faveur de l'ancienne solmisation, mais elle n'a été complète que dans le commencement du dix-neuvième siècle.

**FRITSCH** (THOMAS), fils d'un docteur en médecine et en philosophie de Gœrlitz, naquit dans cette ville, le 25 août 1563. Après la mort de Jean Heinsius, il lui succéda comme magister, puis il entra dans un couvent de la Bohême et y fit ses vœux. Plus tard, il fut envoyé au couvent de Saint-Mathieu à Breslau. Il y est mort dans les premières années du dix-septième siècle. Dräudius, dans sa *Bibliothèque classique*, cite un recueil de motets de Fritsch, sous le titre de *Opus musicum, von 5, 6, 8, 9 und mehr Stimmen auf alle Festtage zu gebrauchen* (Oeuvre musicale à cinq, six, huit, neuf et un plus grand nombre de voix, pour tous les jours de fête), Leipsick, in-4°.

**FRITSCH** (BALTHASAR), compositeur de musique instrumentale, né à Leipsick, vers 1590, a publié plusieurs recueils de pièces pour des violes et basse de viole : 1° *Neues kunstliche und lustige Paduanen und Gagliarden mit 4 Stimmen*, Francfort, 1606, in-4°. Je crois que c'est le même ouvrage qui est indiqué dans le second catalogue de Francfort de 1606, sous le titre de : *Primitivæ musicales Paduanas et Gagliardas quas vocant plures egregias complectentes*, Francfort, Stein, in-4°. Dräudius a cité ce titre d'une manière inexacte dans sa *Bibliothèque classique*. 2° *Neue teutsche Gesang, nach Art der welschen Madrigalien mit 5 Stimmen* (Nouveaux chants allemands, dans la manière des chansons flamandes, à cinq voix), Leipsick, 1608, in-4°.

**FRITSCH** (LOUIS), né à Eisleben, le 28 juillet 1809, n'a point eu d'autre guide que lui-même pour l'étude du piano, et a reçu des leçons de Frédéric Schneider, à Dessau, pour la composition. Il est considéré dans sa patrie comme un pianiste distingué. Établi à Dessau comme professeur de son instrument, il a formé de

bons élèves. Le duc régnant lui a accordé le titre de pianiste de la cour. On connaît de lui quelques compositions pour le piano, parmi lesquelles on remarque deux pièces de salon intitulées : *Idylles*.

**FRITSCHÉ** (GODEFRONS), facteur d'orgues de l'électeur de Saxe, à Dresde, fut, au commencement du dix-septième siècle, un des artistes les plus célèbres en son genre. Au nombre de ses ouvrages on remarque l'orgue de Schloss-Kirche, à Dresde, de trente-trois jeux, celui de la Trinité à Sondershausen, composé du même nombre de jeux (cet orgue fut détruit par un incendie, le 5 juin 1621, quatre ans après sa construction), et celui de l'église Sainte-Marie-Madeleine, à Hambourg, avec vingt-trois jeux. Prætorius considérait cet instrument comme un des meilleurs de toute l'Allemagne.

**FRITZ** (JOACHIM-FRANÇOIS), en latin *Frîtzius*, maître de chapelle à Grätz, en Styrie, vers la fin du seizième siècle, s'est fait connaître comme compositeur pour l'église par les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Psalmus XCIV quinque vocibus*, Græcil, per Georg. Wildmanstadium, 1588, in-4° obl. 2° *Brevi sed admodum pia communis facti ex sacris literis collecta, qua cumcti in extremum diem et gloriosissimum Jesu-Christi*, etc., *quinque vocibus*, ibid., 1588, in-4° obl.

**FRITZ** (BARTHOLOMÆ), célèbre facteur d'instruments et mécanicien de Brunswick, était fils d'un menuisier, et naquit près de cette ville en 1607. Destiné à l'état de son père, on ne lui fit point faire d'études; mais par la seule force de son génie, il parvint à deviner les principes de la construction de l'orgue, et fit seul plusieurs positifs, clavecins et clavicordes. Son premier instrument, petit clavicorde de quatre octaves, fut construit en 1721 : dans la suite, ses ateliers eurent une si grande activité, que près de cinq cents clavecins et clavicordes, grands et petits, ont été fournis par lui, tant en Allemagne qu'à l'étranger. Tous ces instruments se faisaient remarquer par la beauté des sons, particulièrement dans la basse. Outre son mérite comme facteur d'instruments, il avait le talent d'inventer des machines ingénieuses, telles que des horloges à carillons et des oiseaux chanteurs. Il fut aussi l'inventeur de métiers à tisser, et d'un moulin horizontal qu'on a imité après lui. Cet artiste distingué est mort à Brunswick, le 17 juillet 1766. En 1756 (non en 1757, comme l'ont dit Gerber, Choron et Fayolle, et le Lexique de Schilling), il publia une méthode pour

accorder les Instruments à clavier d'après une partition tempérée, par quintes et octaves, sans aucune reprise et sans vérification par les tierces, en commençant par *fa* de la clef de *fa* à la quatrième ligne, accordant ensuite la quinte *ut*, puis l'octave grave de cette dernière note, et continuant de la même manière jusqu'à la douzième quinte. Cette méthode eut un si grand succès, que Breitkopf en publia une deuxième édition six mois après, sous ce titre : *Anweisung, wie man Claviere, Clavecins, und Orgeln, nach einer mechanischen Art, in allen zwölf Tönen gleich rein Stimmen könne, dass aus solchen allen sowohl Dur als Moll wohlklingend zu spielen sey*, Leipzig, 1757, in-4°. La préface de la première édition est datée du 1<sup>er</sup> octobre 1756 ; celle de la seconde porte la date du 4 avril 1757. Une troisième édition a été publiée en 1780, à Leipzig, chez Breitkopf. Lichtenthal est tombé dans une erreur singulière, à propos de cette troisième édition ; il en a fait un ouvrage différent des deux premières, et l'a attribué à un autre auteur dont il a écrit le nom *Fritze* (voyez *Bibliog. della mus.*, t. IV, p. 51). A la fin de la deuxième édition, on trouve un catalogue de tous les instruments fabriqués par Fritz jusqu'en 1757, et de leurs possesseurs. Une traduction hollandaise de l'*Instruction pour l'accord des instruments* a été publiée à Amsterdam, par Hummel, sous ce titre : *Onderwijs om Clavieren en Orgels te stemmen*.

Quel qu'ait été le succès obtenu par le livre de Barthold Fritz, sa méthode est vicieuse et absolument inapplicable aux instruments à clavier, nonobstant l'opinion favorable sur son principe que Momigny (voyez ce nom) a exprimée dans sa *Seule vraie théorie de la musique* ; car une succession de douze quintes, parfaitement justes, engendre un treizième son, trop élevé d'un peu plus d'un huitième de ton. Cette succession de douze quintes, exprimée par la progression triple un, trois, neuf, vingt-sept, quatre-vingt-un, etc., est la base d'un système que l'abbé Roussier, et longtemps après, M. Barbereau (voyez ce nom), ont essayé vainement de mettre en vogue. Fritz, et les accordeurs qui ont fait usage de sa méthode, n'ont pu parvenir à un bon accord du piano, qu'en tempérant à leur insu les quintes qu'ils croyaient faire justes, ou en altérant les octaves, ce qui est le système le plus défectueux. En l'absence de la vérification des tierces, il n'y a pas de bon accord possible des instruments à clavier.

FRITZ (GASPARD), né à Genève en 1716,

fut un violoniste distingué, et composa pour son instrument et pour le clavecin. Dans sa jeunesse il prit à Turin des leçons de violon de Soimis. Burney le connut en 1770 à Genève, d'où il n'était plus sorti depuis trente ans. L'historien anglais de la musique accorde beaucoup d'éloges à l'énergie et à la puissance de son jeu. Fritz est mort à Genève en 1782, à l'âge de soixante-six ans. Sennebier (*Histoire littéraire de Genève*, t. III, p. 323 et suiv.), dit qu'il a publié : 1<sup>o</sup> Six quatuors pour le violon. 2<sup>o</sup> Six solos pour le même instrument, premier livre. 3<sup>o</sup> Six solos, *idem.*, deuxième livre. 4<sup>o</sup> Six trios, *idem.* 5<sup>o</sup> Six duos pour deux violons. 6<sup>o</sup> Six symphonies (Burney parle avantageusement de cet œuvre). 7<sup>o</sup> Un grand concerto pour le clavecin. 8<sup>o</sup> Variations pour le clavecin sur le vaudeville de *la Bataille d'Ivry*. Chladni, dans des observations sur l'ancien Lexique de Gerber, qu'il fit insérer au journal de musique publié par Henri Christophe Koch (*Journal del Tonkunst*, p. 191 et suiv.), est tombé dans une singulière inadvertance, en attribuant à Gaspard Fritz (p. 194) des *Observations sur les principes de l'Harmonie*, publiées en 1763, lesquelles sont l'ouvrage de Jean-Adam Serre. Ce pauvre Gerber, sans examiner le fait, a cru Chladni sur parole et n'a pas manqué d'ajouter cet ouvrage (Nouveau Lexique) à la liste qu'il avait donnée de ceux de Fritz, et Lichtenthal a copié aveuglément Gerber dans cette erreur, qui a été aussi reproduite dans le Dictionnaire universel de musique publié par Schilling.

FRIZZI (BENNETT), médecin et ingénieur à Trieste, au commencement du dix-neuvième siècle, est auteur d'un Essai de biographie sur les médecins et les mathématiciens qui ont écrit sur les rapports de la médecine et des mathématiques avec la musique. Son livre a pour titre : *Dissertazione di Biografia musicale*, Trieste, 1805, 106 pages, in-8°.

FROBERGER ou FROBERGER (JEAN-JACQUES), célèbre claveciniste et organiste du dix-septième siècle, était fils d'un oantor de Halle, en Saxe, et naquit en 1635. Des dispositions peu ordinaires lui firent faire de rapides progrès. Il n'était âgé que de quinze ans, lorsque l'ambassadeur de Suède, charmé de la beauté de sa voix et de son habileté précoce sur le clavicorde, l'emmena à Vienne, et le présenta comme un prodige à l'empereur Ferdinand III. Ce prince le prit sous sa protection, et l'envoya à Rome pour y étudier sous la direction de Frescobaldi (voyez ce nom). Sous un tel maître, Froberger acquit, après

trois années d'études, un talent de premier ordre. En 1655, il quitta l'Italie pour retourner en Allemagne, s'arrêta à Paris où il se fit entendre avec succès, et appliqua au clavecin certains ornements que Gauthier l'ancien avait mis alors en vogue sur le luth. En retournant à Vienne, il visita Dresde, et exécuta devant l'électeur Jean-Georges II six toccates, huit caprices, deux *ricercari*, et des petites pièces appelées *suites*, de sa composition, dont il offrit ensuite le manuscrit à l'électeur qui, pour le récompenser, lui fit présent d'une chaîne d'or, le traita avec distinction, et lui remit à son départ une lettre pour l'empereur. Froberger était alors le claveciniste le plus habile et l'organiste le plus savant que l'on connût en Europe; Ferdinand le nomma organiste de sa cour, et le combla de faveurs.

En 1662, l'artiste, devenu célèbre dans sa patrie, eut le désir d'étendre sa renommée dans les pays étrangers; il obtint un congé de l'empereur, et se dirigea vers l'Angleterre, en passant par la France. Malheureusement il fut rencontré par des brigands qui le dépouillèrent; un méchant habit de matelot dans lequel il avait caché quelques ducats, était tout ce qui lui restait; mais ce peu de ressources devait encore lui être enlevé, car un corsaire captura le bâtiment qui le transportait. Poussé par le désespoir, Froberger se jeta à la mer pour se soustraire à la captivité. Habile nageur, il essaya de gagner la côte, qui n'était pas éloignée; des pêcheurs, l'ayant aperçu, le secoururent, et lui firent enfin aborder cette Angleterre, qu'il avait voulu visiter et dont la vue lui coûtait si cher. Couvert de haillons, il chemina vers Londres, sans autres moyens d'existence que la commisération publique; c'est ainsi qu'il arriva dans la capitale de l'Angleterre, ne sachant où reposer sa tête. Tout à coup, les sons de l'orgue se font entendre : l'artiste infortuné était près de l'abbaye de Westminster; la vue de cette église majestueuse émut son cœur du besoin de remercier Dieu de lui avoir conservé la vie, après tant de dangers. Il entra dans le temple, s'agenouilla, et sa prière fut si fervente, qu'il ne s'aperçut pas que le service divin avait fini, que l'église était déserte, et que les portes allaient se fermer sur lui. — Mon ami, il est temps de sortir, dit derrière lui une voix dure et rauque de vieillard; Froberger se leva pour obéir immédiatement à l'ordre presque menaçant qu'il venait de recevoir. — Vous paraissiez être malheureux, poursuit son compagnon, pendant qu'il fermait les portes. — Vous pouvez voir, dit Froberger que le bon-

heur ne m'a pas choisi pour son enseigne; les brigands et les corsaires m'ont mis dans l'état où vous me voyez; réellement, je ne sais comment apaiser la faim qui me tourmente, ni dans quel endroit reposer ma tête fatiguée. Telle est mon histoire. — La croira qui voudra, murmura à voix basse le vieillard. Écoutez, cependant, ajouta-t-il en élevant la voix, la proposition que je veux vous faire. Vous voyez en moi l'organiste de cette église et celui de la cour; si vous voulez être mon souffleur, il sera pourvu à tous vos besoins; vous aurez le logement, la table, et vous serez vêtu convenablement.

Il y a loin de la place d'organiste de la cour de Vienne à celle de souffleur de Westminster; il y a plus loin encore du plus grand talent de l'époque aux fonctions mécaniques d'une condition servile; mais le besoin fait taire l'orgueil : Froberger accepta avec joie l'humble condition qui lui était offerte, espérant sans doute quelque circonstance heureuse où il pourrait reprendre son rang comme artiste. Elle ne tarda point à se présenter. Vingt fois il lui était venu à la pensée de se révéler tout à coup par quelque brusque improvisation sur le clavier de l'orgue de Westminster; mais la crainte de n'être compris que par le maître qu'il servait, et de perdre l'emploi qui lui donnait du pain, sans rien faire pour trouver une condition meilleure, l'avait toujours détourné de ce projet; mais les fêtes qui eurent lieu au mariage de Charles II avec Catherine de Portugal lui fournirent à l'improviste les moyens de se faire connaître pour ce qu'il était. Il avait accompagné son maître à la cour, où celui-ci devait jouer de l'orgue pendant le festin royal. Ébloui par les magnificences qu'il avait sous les yeux, Froberger oublia de baisser les soufflets, et l'instrument cessa tout à coup de se faire entendre sous les doigts de l'organiste. Transporté de fureur, celui-ci s'élança vers le souffleur, l'accabla d'injures et le frappa au visage. L'indignation rappela sur-le-champ le grand artiste à lui-même, et peut-être aurait-il châtié le colérique vieillard, si celui-ci ne s'était retiré dans une chambre voisine avec les autres membres de la chapelle. L'idée d'une plus noble vengeance se présenta alors à l'esprit de Froberger. Après avoir enflé les soufflets, il se mit au clavier, et commença un thème qu'il accompagna de dissonances multipliées, faisant successivement de celles-ci des résolutions heureuses et inattendues. Lui seul était capable de traiter un sujet de cette manière. Tous les yeux

s'étaient tournés vers l'orgue, et l'on se demandait quel pouvait être l'artiste qui possédait un si beau talent; une dame qui avait connu Froberger à Vienne, et qui l'avait souvent entendu, ne douta pas que ce fût lui; elle le fit appeler, et le présenta au roi, qui l'accueillit avec distinction. Charles II fit apporter un clavecin près de lui, et pendant près d'une heure, l'artiste charma toute la cour. Le roi le récompensa sur-le-champ en lui donnant une chaîne d'or que lui-même avait portée. Dès ce moment, Froberger fut l'homme à la mode, jouit de toutes sortes de faveurs auprès des grands, et fut pendant plusieurs années comblé d'honneurs et de richesses.

Cependant le souvenir de ses engagements à la cour de Vienne lui revint à la mémoire avec le désir de revoir sa patrie; il espérait y retrouver la protection que l'empereur avait autrefois accordée à ses talents, et y jouir en paix des biens qu'il avait amassés. Mais ses ennemis avaient mis à profit sa longue absence, et les bonnes grâces du monarque s'étaient refroidies pour lui. L'envie, la cabale triomphèrent du talent, et le favori d'autrefois n'osa plus même approcher du trône. Profondément blessé, Froberger demanda sa retraite, faveur qu'on ne refuse guère aux hommes tombés dans la disgrâce; son congé lui fut accordé en termes flatteurs, et pour la dernière fois il sortit des murs de Vienne, se dirigeant vers Mayence où il passa ses dernières années dans l'aisance, mais incessamment tourmenté par le regret de ne plus jouir de ces faveurs de cour qui étaient devenues pour lui un besoin impérieux. Mécontent des autres et de lui-même, il mourut célibataire à Mayence en 1695, à l'âge de soixante ans. Dans les dernières années de sa vie, il paraît avoir occupé ses loisirs en écrivant plusieurs cahiers de notes pour ses mémoires. Ces manuscrits étaient passés en la possession de Matthæson, qui s'en est servi pour la notice qu'il a consacrée à cet artiste, dans son livre intitulé : *Grundlage einer Ehrenpforte*.

Froberger n'a rien publié de ses ouvrages; ce n'est qu'après sa mort qu'on a recueilli ce qu'on en a retrouvé dans ses papiers, et qu'on les a mis au jour sous des titres qui font voir l'estime qu'on en faisait, longtemps même après que l'auteur eut cessé de vivre. Le premier recueil de ses compositions est intitulé : *Diverse curiose e rarissime partite di toccate, ricercate, capricci e fantasia, etc.; per gli amatori di cimbali, organi e istrumenti. Moguntia, 1695*, in-fol. Il paraît, par le cata-

logue de Traeg, qu'une seconde édition du même recueil a été publiée à Mayence, en 1699. Un deuxième recueil de pièces du même auteur a paru dans la même ville, sous ce titre : *Diverse ingegniosissime, rarissime e non mai più viste curiose partite di toccate, canzone, ricercate, alemande, correnti, sarabande e gigue di cimbali, organi e istrumenti. Moguntia, per la prima volta con diligentissimo studio stampate, 1714*, in-fol., gravé. Le style de cet artiste est sévère; il appartient plus au goût d'harmonie de l'école allemande de Kori et de quelques autres anciens organistes qu'à celui de son maître Frescobaldi, dont il n'a ni l'élégance, ni la clarté.

**FROEHLICH** (ABRAHAM-EMMANUEL), prédicateur et poète suisse, né à Brugg, dans l'Argovie, le 1<sup>er</sup> février 1796, est fils d'un instituteur de ce lieu. En 1835, il a été appelé à Aarau, en qualité de prédicateur et de professeur à l'école de cette ville. On a de lui des poèmes épiques, des fables et des élégies dont on vante l'originalité et la fraîcheur. Il n'est cité ici que pour un discours intitulé : *Ueber den Kirchengesang der Protestanten* (Sur le chant d'église des protestants), Zurich, 1840, in-8°.

**FROEHLICH** (FRÉDÉRIC-TIMONNE), frère du précédent, naquit à Brugg, le 25 février 1803. Élevé dans la maison paternelle jusqu'à l'âge de dix-sept ans, il y apprit les langues anciennes, ainsi que les éléments de la musique et du piano, pour lesquels il éprouvait un penchant irrésistible. Longtemps avant de se livrer à l'étude de l'harmonie et du contrepoint, il composait des danses, des marches et d'autres petites pièces pour le piano, où l'on remarquait de l'instinct et du goût. Vers 1820, il se rendit à Zurich, où il suivit les cours d'histoire, de philologie et de droit; mais ces études sérieuses ne le détournèrent pas de la culture de la musique. Il fréquentait assidûment les concerts, particulièrement ceux que donnait encore Nægeli à cette époque. Après deux ans de séjour à Zurich, il alla fréquenter les cours de l'Université de Bâle; il y écrivit beaucoup de chansons qui eurent du succès; mais bientôt il comprit la nécessité d'étudier l'art d'une manière plus sérieuse, et la Suisse ne lui offrant pas de ressources suffisantes pour son instruction, il partit pour Berlin, en 1823. Quelques lettres de recommandation qu'il avait apportées lui procurèrent l'avantage d'être admis dans l'Académie de chant, où il trouva un enseignement solide, ainsi que dans les meilleurs orchestres de cette capitale. Malheureusement une maladie sérieuse



Fobliga à retourner près de sa famille dans l'été de 1824, pour y rétablir sa santé. Il y resta jusqu'au mois d'avril 1826. Ayant obtenu alors du gouvernement de son pays des ressources suffisantes pour retourner à Berlin, il partit pour cette ville, où il retrouva dans Zelter les mêmes dispositions bienveillantes qu'à l'époque de son premier séjour dans la capitale de la Prusse. Les leçons de ce professeur, celles de Bernard Klein, et sa liaison d'amitié avec Mendelssohn, lui donnèrent une vive émulation, et lui firent faire de rapides progrès dans son art. Dans le même temps, il suivit avec assiduité les leçons de Ritter, du savant Bœckh, de Schleiermacher et de l'illustre de Humboldt, apprenant aussi les langues française, italienne et anglaise. Son goût le portait vers la musique religieuse, ainsi qu'on le voit par ses premières compositions, qui consistent en motets, cantates d'église et messes. Le 137<sup>e</sup> psaume, qu'il écrivit pour chœur et grand orchestre, fut exécuté, à Berlin, sous la direction de Klein, et obtint les éloges de ce maître et ceux des artistes. Il écrivit aussi à Berlin plusieurs sonates pour piano et violon, quelques quatuors pour les instruments à archet, deux symphonies et un grand nombre de *Lieder*, qui se distinguent par le charme de la mélodie.

En 1830, Frœhlich fut appelé à Aarau, en qualité de directeur de musique. L'école de musique de la ville et du canton fut confiée à ses soins ; il eut aussi la direction d'une société de chant en chœur, ainsi que d'un petit orchestre d'amateurs. A ces occupations il ajouta un grand nombre de leçons particulières ; néanmoins, son activité était telle, que, dans l'espace de six années, il écrivit cinquante chants en chœur pour des voix d'hommes ; cinquante chansons pour les enfants ; vingt motets ; deux oratorios de Noël et de la Passion ; un *Miserere* à douze voix réelles, le premier psaume pour chœur et orchestre, terminé par une double fugue vocale et instrumentale ; plusieurs symphonies, dont une fut exécutée avec succès par l'orchestre de Zurich ; dix-neuf sonates de piano, et un nombre immense de mélodies à voix seule avec piano, dont il a été publié dix recueils. Tant de travaux usèrent avant le temps une constitution nerveuse. La mélancolie habituelle de Frœhlich avait son principe dans une affection de poitrine qui prit par degrés un caractère plus alarmant. Au mois d'avril 1836, il dirigeait encore une fête musicale à Brugg, sa ville natale, et y faisait exécuter ses dernières compositions, et moins

de deux mois après, il était couché dans le cimetière de ce lieu, appelé *Rosengärten*. Il mourut le 16 octobre 1836.

FROELICH (Gronow), né à Launitz vers 1500, fut pendant dix ans employé à la chancellerie de Nuremberg, puis à celle d'Augsbourg, et devint échevin de cette dernière ville. Il a écrit, pour le recueil de psaumes et de cantiques à quatre et huit voix, intitulé : *Etliche Psalmen und geistliche Lieder mit acht, sechs, fünf, und vier Stimmen* (Augsbourg, M. Kreistein, 1540), une préface sous le titre de : *Vom Preiss, Lob und Nutzbarkeit der lieblichen Kunst Musica* (De la valeur, de la louange et de l'utilité de l'art aimé de la musique). Cette dissertation a été reproduite, en 1729, dans la troisième partie du premier volume de la collection qui a pour titre : *Sylloge variorum opusculorum*, in-8°, p. 560-581.

FROELICH (JOSKPH), écrivain didactique sur la musique et compositeur, né à Wurzburg, le 28 mai 1780, est fils d'un chef du chœur de l'église principale de cette ville, qui était aussi recteur du collège Pleichach. Il n'avait que quatre ans quand il perdit son père ; dans sa douzième année, il fut reçu comme élève à l'institution pour les étudiants pauvres de l'hôpital de Wurzburg. Il reçut dans cette maison sa première éducation musicale, y acheva ses humanités et y fit un cours de philosophie. En 1801, le prince-évêque de Wurzburg l'admit dans sa chapelle ; cette position lui fournit l'occasion d'augmenter ses connaissances en musique, sans négliger toutefois ses autres études littéraires et scientifiques, particulièrement celle du droit qui l'occupait alors spécialement. Ce fut à cette époque qu'il fit ses premiers essais de composition ; mais les nombreuses occupations de toute sa vie ne lui ont permis de cultiver cette branche de l'art que d'une manière secondaire. Il existait alors à Wurzburg une société de musique parmi les élèves de l'université ; elle fut transformée en Académie dans l'année 1804, et Frœlich en fut nommé directeur ; il reçut comme tel une rétribution du gouvernement. Cette institution prit surtout un grand développement en 1811, lorsque le directeur eut obtenu qu'on y attachât des professeurs pour tous les instruments ; c'est à cette occasion que Frœlich publia une méthode complète de musique qui renferme non-seulement les principes élémentaires de cet art, mais aussi des méthodes particulières pour tous les instruments. Cet ouvrage a obtenu un succès d'estime dans toute l'Allemagne. En 1820, l'école dirigée par

se savant laborieux devint d'une plus grande importance, lorsqu'on y eut ajouté l'enseignement pratique du chant, qui y avait manqué jusqu'alors. En 1811, il avait été nommé professeur de la faculté de philosophie à l'université; plus tard, il joignit à toutes ses autres fonctions celles de professeur d'esthétique et de pédagogie. Au milieu de toutes les occupations dont il est surchargé, Froelich a trouvé le temps d'écrire de bons articles de critique dans la *Gazette musicale de Leipzig* et dans l'écrit périodique intitulé : *Cæcilia*; enfin, il a pris une part active à la rédaction de l'*Encyclopédie* de Ersch et de Gruber, à laquelle il a fourni un grand nombre de bons articles sur la musique. Les principaux ouvrages de cet artiste littérateur sont : 1° *Vollständige theoretisch-praktische Musiklehre für alle bei dem Orchester gebräuchliche Instrumente, zum Gebrauche für Musikdirectoren, Lehrer und Liebhaber, in 4 Abtheilungen* (Méthode complète de musique théorique et pratique pour tous les instruments employés dans l'orchestre, à l'usage des directeurs de musique, professeurs, etc., divisée en quatre parties), Bonn et Cologne, chez Simrock (sans date), mais publié en 1810 et 1811. La première partie de ce grand ouvrage contient l'introduction aux principes généraux de la musique et la méthode de chant; la seconde renferme des observations générales sur les instruments à vent en bois, et les méthodes de clarinette, de hautbois, de basson et de flûte; la troisième, des observations générales sur les instruments de cuivre, et les méthodes de cor, de trompette, de trombone et de serpent; la quatrième, des observations générales sur les instruments à archet, et les méthodes de violon, d'alto, de violoncelle et de contrebasse. 2° *Sérénade pour flûte, clarinette, alto et basson ou violoncelle*, Mayence, Schott. 3° *Six duos pour clarinette et violon*, op. 5, Bonn, Simrock. 4° *Concerto pour le piano à quatre mains* (en *re*), Bonn, Simrock. 5° *Sonate pour piano et violon*, Vienne, Haslinger. 6° *Sonates pour piano à quatre mains*, n° 1 (en *sol*), n° 2 (en *fa*), œuvre 5°, Bonn, Simrock. 7° *Marche funèbre pour le piano*, pour le professeur Siebold, Offenbach, André. 8° *Idem*, pour le professeur Thomann, *ibid.* 9° En manuscrit, des symphonies, des cantates, un opéra, etc. Au moment où cette notice est revue (1860), M. Froelich vit encore à Würzburg.

**FROELICH** (...), né en Allemagne dans les dernières années du dix-huitième siècle, était, en 1855, directeur du chœur de l'Opéra de Co-

penhague, et devint, peu de temps après, directeur de ce théâtre. En 1850, il a fait représenter une opérette intitulée : *la Nuit avant la noce*, et deux ans après, il a donné au concert des amateurs une symphonie de sa composition. On n'a plus de renseignements sur sa personne après cette époque.

**FROMELT** (A.), pianiste à Berlin, s'est fait connaître par quelques compositions légères pour son instrument. On y remarque : 1° *Sonatine pour le piano à quatre mains*, Berlin. 2° *Trois sonatines faciles pour piano seul*. Liv. I et II, Berlin, Lischke. 3° *Plusieurs rondos et pots-pourris sur des thèmes de Rossini et de Spohr*. 4° *Beaucoup de thèmes variés sur des thèmes d'opéras français et italiens*, Berlin. 5° *Plus de vingt recueils de danses de différents caractères*, *ibid.* 6° *Plusieurs recueils de chansons allemandes avec accompagnement de piano*, *ibid.*

**FROMM** (ANDRÉ), né dans la Marche de Brandebourg en 1620, fut d'abord professeur à l'école normale de Stettin, et se rendit en 1668 à Prague, où il embrassa le catholicisme. Quelque temps après, il eut un canonicat à Leitmeritz, puis fut chanoine régulier à Kamnitz, et enfin entra à l'abbaye de Prémontrés de Strahow. Par une singulière coïncidence, ses deux fils entrèrent le même jour que lui dans cette abbaye, et sa fille se fit religieuse du même ordre à Doxan. Fromm est mort à Strahow, le 16 octobre 1685. Il avait fait imprimer à Stettin, en 1749, une espèce d'Oratorio à quatorze voix en deux chœurs, sous le titre de : *De Divite et Lazaro*, puis des dialogues pour la Pentecôte, à dix voix.

**FRONTORJ** (LOUIS), musicien, né à Cento, dans les États Romains, en 1805, aujourd'hui maître de chapelle à Frosinone, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Le trentatre giornate musicali, ossia la vera teoria della musica divisa in trentatre lezioni*. Bologne, 1831. C'est une œuvre de peu de valeur, que l'auteur écrivit à l'occasion d'une question posée par quelques musiciens de Bologne qui lui refusaient le diplôme de membre de l'Académie des philharmoniques, quoiqu'il eût déjà composé plusieurs ouvrages, entre autres une fugue à cinq voix. La publication de ce livre, où M. Frontorj traite rudement ses adversaires, fut le signal d'une guerre de plume dans laquelle les deux partis montrèrent une ignorance égale de la théorie de l'art sur lequel ils dissertaient.

**FROSCH** (JEAN), en latin *Froschius*, auteur d'un traité de musique publié sous ce titre : *Rerum musicarum opusculum rarum ac in-*

signe, totius ejus negotii rationem mira industria et brevitato complectens, jam recens publicatum. Argentorati, apud Petrum Schaeffer et Mathiam Apiarium, anno salutis 1535, petit in-fol. On ne sait rien de la vie de l'auteur de ce livre; on présume seulement qu'il était peut-être le même qu'un Carme de Bamberg, qui fut docteur de théologie à Augsbourg, et qui mourut en 1533 à Nuremberg, comme pasteur de Saint-Sébaïd. Le P. de Villiers n'en parle pas dans sa *Bibliotheca carmelitana*, et Weith n'en dit rien dans la *Bibliotheca Augustana*. Il se pourrait que le moine dont il s'agit fût en effet l'auteur du livre, car l'épître dédicatoire est datée de Strasbourg, 1532, quoique l'ouvrage n'ait paru qu'en 1535; les éloges donnés au livre dans ces mots : *Opusculum rarum ac insignis*, peuvent faire croire qu'il n'a été publié qu'après la mort de Frosch. Quoi qu'il en soit, le livre n'est pas sans intérêt; les treize ou quatorze premiers chapitres sont à la vérité purement spéculatifs, comme plusieurs traités de musique de ce temps, mais les derniers contiennent de bonnes choses relatives à la pratique de l'art. La Borde, ou plutôt ses ouvriers compilateurs ont cité avec leur étourderie ordinaire le livre de Frosch sous le nom de *Frescht*, et ont ajouté : *De Bure, dans sa Bibliographie instructive, dit que c'est un livre fort ingénieux*. Or, De Bure cite fort bien le livre de Frosch sous le véritable nom de l'auteur, dans la partie des *Sciences et arts* de sa *Bibliographie*, et n'y dit pas un mot de la sottise que La Borde lui prête. Mais le plus plaisant de tout cela est que Gerber, Choron et Fayolle, Lichtenhal et d'autres ont fait deux articles de *Frosch* et de *Frescht*, et ont cité deux fois le *Rerum musicarum opusculum* avec sa date, sans se souvenir qu'il s'agissait du même livre et du même auteur : tous se sont appuyés des autorités de La Borde et de De Bure.

Jean Frosch s'est fait connaître aussi comme compositeur, car on trouve une chanson à plusieurs voix, sous son nom, dans une collection publiée en 1540, par Sigismond Salblinger, sous ce titre : *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum* (voyez *Krieststein*), et une autre dans le recueil de chansonnettes allemandes, anciennes et modernes, publiée par Georges Færster (voyez ce nom).

FROSCHAUER (JEAN), imprimeur à Augsbourg, vers la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième, a gravé des caractères de plain-chant et de musique en

bois, qui ont servi pour l'impression de la deuxième édition du livre de Michel Reinsbeck, ou Reinspeck, ou Kienspeck, de Nuremberg, intitulé : *Litlum musicæ planæ*, Augsbourg, 1498. Les caractères de musique de Froschauer paraissent être ceux dont Conrad Peutinger s'est servi pour sa belle collection de motets publiée, en 1520, à Augsbourg, sous ce titre : *Liber selectarum cantionum quas vulgo motetas appellant, sex, quinque et quatuor vocum*. Cependant, Antoine Schmid croit que Froschauer imprimait la musique, non avec des caractères mobiles, mais avec des planches gravées en bois (voyez *Octaviano del Petrucci*, p. 158).

FROVO (JEAN-ALVARES), chapelain et bibliothécaire du roi Jean IV de Portugal, naquit à Lisbonne en 1608, et mourut en 1671. Il était compositeur et a laissé en manuscrit des messes, hymnes, lamentations, psaumes, réponses, etc. Comme écrivain sur la musique, il est connu par un livre intitulé : *Discursos sobre a perfeição de diatessaron*. Lisbonne, 1622, in-4°. Frovo a reproduit dans cet ouvrage une partie des arguments d'André de Paep en faveur de la quarte, considérée comme une consonnance parfaite. Je possède une traduction latine du livre de Frovo, en manuscrit, dont l'auteur m'est inconnu. On trouvait autrefois dans la bibliothèque du roi de Portugal d'autres traités de musique de cet écrivain, dont voici les titres indiqués par Machado (Bibliot. Lusit., t. II, p. 586) : 1° *Speculum universale, in quo exponuntur omnium ibi contentorum auctorum loci, ubi de quolibet musicis genere disserunt, vel agunt*, deux volumes in-fol., manuscrit de 589 pages, daté de l'année 1651. 2° *Theorica et practica de musica*, fol., Mss. 3° *Breve explicação da musica*, in-4°. Mss.

FRUH (GOTTLIEB), organiste de l'église de Saint-Blaise, à Mulhausen, né dans cette ville, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié, en 1785, trois sonates faciles pour le clavecin. Il a laissé en manuscrit des concertos et des sonates pour la harpe, ainsi que des préludes pour l'orgue.

FRUH (ANNIN), de la même famille, est né à Mulhausen, en 1820. Après avoir fait de bonnes études au collège de cette ville, et avoir suivi les cours de théologie à l'université de Jéna, il se rendit à Berlin, et se livra exclusivement à son goût pour la musique. Élève de Dehn pour la composition, il a fait sous sa direction toutes les études du contrepoint et de la fugue. Ses premières compositions ont paru en

1847 ; elles consistent en cahiers de chants à voix seule avec accompagnement de piano, et quelques morceaux pour cet instrument. Dans l'année suivante, il donna, au théâtre de Kœnigstadt, l'opéra *die Bergknappen* (les Chevaliers de la montagne). Depuis lors, il s'est livré à l'enseignement du chant et de la musique élémentaire. Ses observations sur la difficulté qu'éprouvent les élèves à fixer dans leur mémoire la relation des intonations des sons représentées par les signes de la notation, le conduisirent à la conception d'un tableau mécanique auquel il a donné le nom de *Semeio-Melodicon* qui, par le moyen de certains ressorts et de diverses combinaisons de changements de clefs, fait entendre par un timbre l'intonation de chaque note. Au commencement de 1858, Armin Fröh s'est rendu à Paris pour y faire connaître son système d'enseignement à l'aide de cette machine ; mais il n'a pas obtenu le succès qu'il avait espéré.

**FRUHOFF** (HENRI-F.-GUILLAUME), amateur de musique et professeur au collège de Creuzbourg, est né à Rudolstadt, le 15 janvier 1800. En 1816, il entra au séminaire de Breslau, y resta deux ans, et pendant ce temps il reçut des leçons de Berner pour le piano et l'orgue. Vers la fin de 1818, il entra dans la maison du comte de Reichenbach-Kruschnitz, en qualité de précepteur ; il ne quitta cette position que pour prendre celle de professeur à Creuzbourg. On a de cet amateur : 1° Polonaise pour piano, Breslau, chez G. Fœrster. 2° Variations sur une valse de Vienne, Breslau, Grötsch et C.

**FRUYTJERS** (JAN ou JEAN), poète et musicien flamand du seizième siècle, vivait à Anvers en 1565. Il avait embrassé le luthéranisme, et il traduisit en cantiques l'*Ecclésiastique* (un des livres de la Bible), avec le chant, pour l'usage de ses coreligionnaires. Cet ouvrage fut imprimé sous ce titre : *Ecclésiasticus oft de wise sproken Jesu des soons Syrach : na eerstmal deurdeelt ende ghestelt in Liedekens, op bequam en ghimeyne voetsen, naer wewijzen der musijck-noten by ghewoone, deur Jan Fruytjers* (L'Ecclésiastique ou les proverbes de Jesus, fils de Syrach, divisé pour la première fois en chansons, adaptées à des airs convenables et populaires, ainsi qu'on le voit dans la musique notée ajoutée par Jean Fruytjers). *Ghedruet tot Antwerpen, etc., by Willem Silvius, drucker der Con. maj.* 1565, in-8°. La musique est imprimée avec les beaux caractères de Plantin. Ce livre, fort rare, est une curiosité historique, car il est imprimé avec un privilège accordé le 10 mai-

1565, par la gouvernante des Pays-Bas, peu de mois avant la publication, par cette même princesse, des ordonnances de Philippe II contre les hérétiques, qui furent le signal du soulèvement de ces provinces et de la *guerre des Gueux*. Il est presque inutile de dire que l'œuvre de Fruytjers fut mise à l'index à Rome. La plupart des chants de ce recueil de cantiques sont des airs populaires flamands de cette époque : le cantique trente-cinquième, traduit du chapitre vingt-quatrième de l'*Ecclésiastique* (La Sagesse se louera elle-même, etc.) (1), a pour mélodie une danse française du quinzième siècle, appelée *l'homme armé*, laquelle est transformée en une chanson flamande dont les premiers mots sont : *Tot my so wilt u keeren*. Cette danse n'a pas de rapport avec la célèbre chanson de *l'homme armé*, qui a servi de thème à beaucoup de compositeurs des quinzième et seizième siècles, pour des messes entières ; celle-ci est en mesure ternaire, tandis que la danse de *l'homme armé* est à deux temps et a le caractère d'une ronde.

**FUCHS** (PIERRE), violoniste distingué, né en Bohême, vers le milieu du dix-huitième siècle, vivait à Prague en 1768. Plus tard, il s'établit en Hongrie, y demeura quelques années, et fut appelé à Vienne, en 1794, en qualité de premier violon de la chapelle de la cour. Il conserva cette position jusqu'à sa mort, qui eut lieu en 1804. Il a formé beaucoup de bons élèves, et a publié quelques compositions pour son instrument, parmi lesquelles on remarque deux œuvres de sonates, avec accompagnement de violoncelle, Vienne, 1791 et 1796 ; plusieurs thèmes variés, *ibid.* ; et un concerto (en mi bémol) gravé à Offenbach, chez André.

**FUCHS** (GEORGES-PAULÉNI), né à Mayence, le 3 décembre 1752, apprit dès son enfance à jouer de la clarinette, du cor et du basson. Il devint ensuite élève de Cannabich pour la composition. Après avoir été simple musicien dans quelques régiments allemands, il parvint au grade de chef de musique dans celui de Deux-Ponts, et se rendit à Paris, en 1784. A l'époque de l'organisation du Conservatoire de musique de Paris (1795), il y fut appelé comme un des douze professeurs de clarinette qu'on avait chargés du soin de former des musiciens pour les armées de la République. Compris dans la réforme de l'an x (1801), il fut en quelque sorte à la solde des marchands de musique jusqu'à la fin de sa vie, et arrangea pour eux des

(1) *Sapientia laudabit animam suam, etc.*

pièces de tout genre pour divers instruments, particulièrement des suites d'harmonie qui étaient alors considérées en France comme ce que l'on connaissait de meilleur en ce genre. Il est mort à Paris, le 9 octobre 1831, à l'âge de soixante-neuf ans. Cet artiste n'était pas dépourvu de mérite; son harmonie ne manquait ni d'effet ni de pureté: il fut un des compositeurs et arrangeurs de musique instrumentale les plus féconds de son temps. On a de lui : 1° Dix-sept suites d'harmonie militaire pour dix parties, Paris, Naderman et Imbault. 2° Une très-grande quantité de marches et de pas redoublés, Paris, Sieber, Naderman, Imbault, Pleyel, etc. 3° Plusieurs recueils de fanfares pour deux ou quatre trompettes, deux cors, trombone et timbales. 4° Des concertos pour clarinette, flûte, cor, et des symphonies concertantes pour les mêmes instruments, Paris, Naderman. 5° Un sextuor pour clarinette, cor, basson, violon, alto et contrebasse, op. 34, Paris, Imbault. 6° Des quatuors pour clarinette et divers autres instruments, op. 5, 6, 7, 13, 19, *ibid.* 7° Deux œuvres de trios pour clarinette, cor et basson, et un œuvre de trios pour deux violons et basse, op. 45, liv. I et II, dédiés à Haydn, Paris, Sieber. 8° Onze œuvres de duos pour divers instruments à vent, *ibid.* 9° Une multitude de morceaux d'opéras arrangés pour divers instruments.

FUCHS (C.-FERDINAND), ancien élève du Conservatoire de Vienne, est mort dans cette ville, le 8 janvier 1848, membre de l'orchestre du théâtre impérial de l'Opéra. Il avait vécu pendant quelques années à Prague et y avait été attaché au Théâtre-National comme violoniste. En 1842, il fit représenter à Vienne son opéra intitulé : *der Tag der Verlobung* (le Jour des fiançailles), qui fut suivi de *l'Étudiant de Salamanque*. Son meilleur ouvrage est *Guttenberg*, opéra romantique, qui eut du succès et qui indiquait un talent d'avenir. Cet ouvrage fut représenté à Vienne en 1846, et fut également bien accueilli à Gratz, à Hambourg, à Prague et à Dresde. Une ouverture de concert, composée par Fuchs, fut aussi exécutée à Prague avec succès en 1841, et d'autres ouvrages du même artiste reçurent un bon accueil dans les concerts de Vienne. Enfin, on connaît de lui des mélodies à voix seule avec piano, qui se font remarquer par la distinction des idées.

FUCHS (J.-L.), professeur de piano et d'harmonie, né en Saxe, vivait à Saint-Petersbourg, vers 1836. Il y a publié un livre qui a pour titre : *Harmonielehre für Damen, enthaltend*

*alle verkenntnisse des eins gute Klavierspielerin oder Sängerin*, etc., Petersbourg et Leipsick, Leede, in-8°. Une traduction française de cet ouvrage, par M. Eugène Malan, a été publiée dans les mêmes villes; elle est intitulée : *Traité d'harmonie mis à la portée des dames*.

FUCHS (ALORS), employé au ministère de la guerre de l'empire d'Autriche, naquit, le 26 juin 1790, à Raase, dans la Silésie autrichienne, où son père était maître d'école. Dès son enfance, il apprit les éléments de la musique et du piano. A l'âge de onze ans, il entra chez les Minorites de Troppau et y reçut des leçons d'orgue et de violoncelle. Il y fit aussi son cours d'humanités. En 1816, il se rendit à Vienne pour y étudier la philosophie et la jurisprudence. Il forma dans cette ville des liaisons d'amitié avec les artistes les plus célèbres, et ce fut alors qu'il commença la belle collection d'œuvres musicales et d'autographes dont Fischhoff a publié le catalogue. En 1823, Fuchs entra dans l'administration de la guerre; mais ses occupations dans les affaires ne le détournèrent pas de son penchant pour la musique, car c'est à cette époque qu'il se livra à des études sérieuses sur l'histoire de l'art. Il est mort à Vienne au mois de mars 1853.

FUEHRER (ROBERT), organiste de la cathédrale de Prague et professeur à l'école d'orgue de cette ville, est né en Bohême, dans les premières années de ce siècle. Ses premières compositions commencèrent à paraître vers 1830; quoiqu'elles soient d'un genre sérieux et en grande partie destinées à l'orgue et à l'église, elles se sont succédé avec rapidité. Ses principaux ouvrages sont ceux-ci : 1° *Praktische Anweisung zum regelrechten Erlernen des Pedalgebrauches auf der Orgel*, in 46 *Uebungs-Beispielen bearbeitet* (Instruction pratique pour apprendre d'une manière régulière l'usage de la pédale de l'orgue, en quarante-six exercices), Prague, Berra. 2° *Cypressen-Laub*, six préludes faciles pour l'orgue, etc., *ibid.* 3° Prélude pour les fêtes solennelles, composé pour l'orgue à deux claviers, *ibid.* 4° Douze petites fugues dans toutes les formes du contrepoint libre, *ibid.* 5° Fugue élégiaque pour l'orgue, *ibid.* 6° Trois préludes sur d'anciens chants d'église de la Bohême. 7° Trente-deux préludes courts pour l'orgue, dans tous les tons majeurs et mineurs, *ibid.* 8° Six préludes faciles pour l'orgue, *ibid.* 9° Messe (en ré) à quatre voix, deux violons, alto, flûte, deux hautbois, deux bassons, deux cors, deux trompettes, trombone basso, timbales, violoncelle,

contrebasse et orgue, *ibid.* 10° Première et deuxième messes (en sol) à quatre voix, orchestre et orgue, *ibid.* 11° Grande messe à quatre voix, orchestre et orgue, Vienne, Haslinger. 12° Petite messe (en ut) pour quatre voix, deux violons, basse et orgue, *ibid.* 13° Messe pour le jour de Pâques, à quatre voix, deux violons, alto, basse et orgue, avec les instruments à vent *ad libitum*, Prague, Berra. 14° Messe et psaumes des vêpres pour le Samedi saint, à quatre voix, deux violons, basse et orgue, avec deux trompettes et timbales *ad libitum*, *ibid.* 15° Messe couronnée pour quatre voix, orchestre et orgue, *ibid.* 16° Huit petites messes des dimanches, pour quatre voix, deux violons, alto, basse et orgue, avec deux hautbois et deux cors *ad libitum*, *ibid.* 17° Graduel et offertoire pastoraux à quatre voix, deux violons, alto, basse et orgue obligé, avec les instruments à vent et timbales *ad libitum*, *ibid.* 18° Hymne pastoral pour la fête de l'Épiphanie, à quatre voix, orchestre et orgue, Prague, Hoffmann. 19° *Te Deum*, idem, Vienne, Haslinger. 20° *Praktische Anleitung zu Orgel-compositionen*, etc. (Introduction pratique à la composition pour l'orgue), Prague, Berra.

**FUENLLANA (MICHEL DE)**, musicien espagnol qui vécut dans la première moitié du seizième siècle, était né à Nava-el-Carnero, près de Madrid. Il s'est fait connaître par un recueil de pièces pour la viole, intitulé : *Orfenica Lyra : libro de Musica para Vihuela*, Séville, 1554, in-fol.

**FUENTES (D. PASCAL)**, compositeur de musique d'église, naquit au commencement du dix-huitième siècle, à Albaida, bourg d'Espagne, dans la province de Valence. Il fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de Valence, le 8 juin 1757, après avoir dirigé pendant plusieurs années la chapelle de Saint-André, une des églises principales de cette ville. Fuentes mourut le 26 avril 1768. Il est considéré dans sa patrie comme un digne continuateur de l'excellente école valencienne de musique d'église. Il a composé un grand nombre de psaumes, messes et motets, depuis six jusqu'à douze voix réelles, et plusieurs autres messes, *Te Deum* et *Vilancicos* (Cantiques de Noël) avec orchestre.

**FUENTES (FRANÇOIS DE SAINT-MARIE DE)**, moine espagnol de l'ordre des Franciscains de Jérusalem, au monastère de Madrid, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On a de lui un livre qui a pour titre : *Dialectos musicos, en donde se manifestan los mas*

*principales elementos de la armonia, desde las reglas de Canto llano hasta la composicion* (Dialectes musicaux, où l'on expose les éléments de l'harmonie, depuis les règles du plain-chant jusqu'à la composition), Madrid, Fernandez, 1778, petit in-4°.

**FUETSCH (JOACHIM-JOSEPH)**, violoncelliste de la chapelle de Salzbourg, naquit dans cette ville, le 12 avril 1766. Le directeur du chœur de la cathédrale, nommé Jacques Freistädler, lui enseigna les premiers principes de la musique. Admis dans cette église comme enfant de chœur en 1775, il y resta huit années. Pendant ce temps il reçut des leçons de violon de Joseph Haseneder, puis il passa sous la direction de Léopold Mozart pour cet instrument. En 1784, il commença l'étude du violoncelle sans maître, et se dirigeant seulement par la connaissance qu'il avait du violon, ce qui ne l'empêcha pas de faire d'assez rapides progrès pour être en état d'accepter la place de violoncelliste de la cour, après la mort d'Antoine Ferrari. Heureusement, Louis Zardonati, violoncelliste italien, fut appelé vers ce temps de Vérone par l'archevêque de Salzbourg, et engagé pour un an ; Fuetsch profita de cette circonstance pour étudier avec soin le mécanisme du violoncelle. Vers le même temps, il prit aussi des leçons de l'abbé Louis Gatti pour le contrepoint, et plus tard il acheva le cours de ses études de composition sous la direction de Michel Haydn. Cet artiste a écrit des solos, des concertos et trois sonates pour son instrument. Tous ces ouvrages sont restés en manuscrit. Haslinger, de Vienne, a publié deux recueils de chants à trois voix d'hommes, et deux recueils à quatre, de la composition de Fuetsch.

**FUGER (THÉOPHILE-CHRÉTIEN)**, fils d'un ecclésiastique protestant de Heilbronn, naquit dans cette ville, le 3 juillet 1749. Il étudia seul la musique, et parvint à une grande habileté sur le clavecin par des exercices constants sur les fugues et autres pièces de Jean-Sébastien Bach. Après avoir habité dans plusieurs villes de l'Allemagne, notamment à Dresde et à Leipsick, il se fixa à Tubinge vers 1782, et publia l'année suivante, à Zurich, des pièces caractéristiques pour le clavecin, sous ce titre : *Characteristich Klavier-Stücke*. L'auteur s'est proposé de peindre dans ces pièces, autant qu'on peut le faire en musique, les diverses situations de l'âme.

**FUHRMANN (MARTIN-HENRI)**, cantor au Gymnase de Frédéric Werder, à Berlin, au commencement du dix-huitième siècle. Pendant

ridicule et grossier, il fut admirateur fanatique des écrits de Mattheson, et prit parti dans les discussions où ce critique se trouvait engagé, par des brochures furibondes dont les titres suffirent pour faire apprécier la nature de son esprit. Ces écrits sont illisibles. Ses deux premiers ouvrages sont deux méthodes de musique qui, sous des titres bizarres, ne sont pas dépourvues de tout mérite; elles sont intitulées : *Musikalischer Trichter, dadurch ein geschickter Informator seinen Informandis die edle Singekunst nachheftiger Manier bald und leicht einbringen kan*, etc. (Entonnoir musical, au moyen de quoi un maître habile peut infiltrer d'une manière rapide et facile le noble art du chant à son élève, et dans lequel on a redressé les erreurs, expliqué les points obscurs, rétabli ce qui manquait, avec une préface sur la perfection, la puissance, l'utilité et la nécessité de la musique actuelle, par un membre de la société de musique et de chant), Francfort-sur-l'Oder, 1706. in-4°, oblong de 148 pages. La préface est une des meilleures choses écrites par Fuhrmann, quoique le style en soit fort mauvais. 2° *Musica vocalis in voce, das ist : richtige und völligen Unterweisung zur Singekunst* (La musique vocale dans une voix, c'est-à-dire, Méthode exacte et complète de l'art du chant), Berlin, 1728, in-8°. Gerber croit que cette édition doit être la deuxième de l'ouvrage, parce que Fuhrmann dit, dans la préface d'un de ses opuscules, que celui-ci a été publié en 1715. Quelques critiques de cette méthode de chant ayant été faites, Fuhrmann se défendit à sa manière, dans un écrit dont voici le titre : 3° M. H. F. G. T. C. *Musikalische Striegel*, etc. (L'étrille musicale de M. H. Fuhrmann, servant premièrement à exclure ignominieusement de la société de chant et de musique les virtuoses superlatifs qui n'étendent pas les bornes du domaine musical comme artistes du chœur, mais qui, en qualité de racleurs, prennent la place d'Apollon et font entendre au peuple une barbarie vide de musique; secondement, les charlatans super-prudens, qui se débattaient sine fronte et fonde, dans l'entonnoir de l'auteur; servant d'avertissement aux régulateurs, d'instruction aux apoeryphes, et de punition à la jalousie; etc.), Athènes sur la Pleisse (sans date), 36 pages-en petits caractères. 4° *Gerechthits Wag Schal*, etc. (Balance de Thémis, etc.). Le reste du titre, qui est fort long, est rimé en mauvais allemand; il y est dit que Mattheson a vaincu ses adversaires Meyers et Guden, et qu'il les a fait voler en l'air comme des gens de

peu de poids. Altona, 48 pages in-8°. Fuhrmann n'a pas mis son nom à ce pamphlet. Ce fut la première lance qu'il rompit en faveur de Mattheson. 5° *Das in unsern Opern-Theatris und Comædien-Bühnen stehende Christenthum und stegende Heidenthum*, etc. (Le christianisme maladif et le paganisme vainqueur dans nos théâtres d'Opéra et de Comédie, etc.), imprimé à Canterbury (Berlin) en 1728, 32 pages in-8°. 6° *Die an der Kirchen Gottes gebauete Satans-Capelle*, etc. (La chapelle de Satan bâtie près des églises de Dieu, etc., représentée par Marc Hilaire Frischmuth), Cologne sur le Rhin, 96 pages in-8°. 7° *Die von den Pforten der Hellen besturmt aber vom Himmel beschirmte Evangelische Kirche*, etc. (L'église évangélique attaquée par les portes de l'enfer, mais protégée par le ciel. Texte pour la musique religieuse, à l'occasion du jubilé évangélique célébré en 1730), trois feuilles in-8°, sans nom de lieu (Berlin).

FULBERT, évêque de Chartres, naquit dans la seconde moitié du dixième siècle, et mourut en 1029. Il composa les paroles et le chant de plusieurs hymnes autrefois en usage dans les églises de France, entre autres celle qui commence par ces mots : *In Deum trinum*.

FULLSACK (ZACHARIAS), compositeur de musique instrumentale, né en Allemagne dans la seconde moitié du seizième siècle, a publié une collection de pièces à cinq parties, pour divers instruments, sous ce titre : *Ausserlesene Paduanen und Gallarden zu 5 Stimmen, auff allerley Instrumenten zu Gebrauchen*. Hambourg, 1607, in-4°.

FUMAGALLI (ANDRÉ), pianiste distingué, et compositeur pour son instrument, né le 19 octobre 1828, à Inzago, dans la province de Milan, est décédé à la fleur de l'âge à Florence, le 3 mai 1856 : il n'était parvenu qu'à sa vingt-huitième année. Une maladie aiguë l'a enlevé à sa famille, à ses amis et à l'art dans l'espace de trois jours. Il avait fait, au Conservatoire de Milan, ses études de piano, sous la direction d'Angeleri. En 1848, il donna ses premiers concerts dans cette ville et y produisit une vive sensation par son talent; puis il se rendit à Turin et de là à Paris, où la vélocité de son jeu, et particulièrement l'habileté de sa main gauche, fixèrent sur lui l'attention publique. En 1854, il fit un voyage en Belgique et fut chaleureusement applaudi à Bruxelles, Gand, Liège et Anvers. Deux ans après, il retourna en Italie et donna à Milan, Venise, Bologne et Florence des concerts dans lesquels il excita l'enthousiasme de ses compa-

triores. Ce fut au milieu de ses triomphes que sa mort vint le saisir. Fumagalli avait épousé la fille de M. Bonoldi, éditeur de musique à Paris, et en avait eu deux fils, restés orphelins. Le premier ouvrage de cet artiste est une fantaisie sur *I Puritani*, publiée à Milan, chez Ricordi. Le même opéra lui a fourni les thèmes d'une autre grande fantaisie de concert, œuvre 28, *ibid.* On connaît de lui d'autres morceaux du même genre sur *la Favorite*, de Donizetti, sur *Lucie de Lammermoor*, sur *Norma*, etc.; des morceaux de salon; des caprices, galops fantastiques, tarentelles, marches; beaucoup de petits morceaux dans la manière des pianistes de l'époque actuelle, et un concerto fantastique avec orchestre, intitulé : *Les Clochettes*, op. 21, Milan, Ricordi.

FUNCK (FABIANIC), en latin *Fuscus*, cantor à l'école de Saint-Jean de Lunebourg, vécut vers 1660. On a de ce musicien un traité élémentaire intitulé : *Janua latino-germanica ad Artem musicam, clavibus facillioribus in usum scholæ senatoriæ Lunaburgensi. Typis Georgii Berentini*. Sans nom de lieu (Lunebourg) et sans date (entre 1670 et 1680).

FUNCK (DAVIS) ou FUNC, né à Reichenbach, vers 1680, ou plutôt en Bohême, suivant ce que nous apprend Georges Fieck, dans l'épître dédicatoire de son livre intitulé : *Idea bonæ cantoris* (1). Il fut, selon l'opinion de Mattheson et de Walther, un des musiciens de l'Allemagne les plus distingués de son temps. Également habile sur le violon, la basse de viole, le clavicorde et la guitare, ses compositions se faisaient remarquer par un excellent style, particulièrement dans la musique d'église. Ses connaissances dans la jurisprudence, les sciences et la poésie, étaient étendues. Malheureusement tous ses talents étaient ternis par son penchant à la débauche; loin de s'affaiblir dans sa vieillesse, ce vice ne fit que s'accroître et le conduisit à une fin misérable, après une vie pénible et agitée. Funck remplit d'abord les fonctions de cantor à l'école de Reichenbach, après quoi il passa au service de la princesse souveraine de la Frise orientale, en qualité de secrétaire. Il occupait déjà cette place en 1670, lorsqu'il publia un livre de pièces pour quatre basses de viole sous ce titre : *Stricturæ violæ di gambicæ ex sonatis, ariis, etc., quatuor violis da gamba concinendis*, in-fol. obl. Vers 1682, il suivit en Italie la princesse et y demeura sept ans avec elle; mais après la mort

de celle-ci, il revint en Allemagne, en 1680, à l'âge de soixante ans. Il n'eut d'abord d'autres ressources que de donner des leçons de clavicorde et de guitare aux enfants de quelques négociants, mais ensuite il obtint les places d'organiste et de précepteur à l'école de jeunes filles de Wunsiedel. Il y vécut dans la tranquillité pendant près d'une année; mais son funeste penchant le priva encore de cette ressource. Sa conduite scandaleuse envers quelques-unes de ses élèves fut découverte, et la fuite seule put le mettre à l'abri de la vengeance des parents. Après avoir marché pendant toute la nuit sur la neige, il arriva dénué de tout et mal vêtu près des portes du château de Schleiz, dont l'entrée lui fut d'abord refusée, à cause du mauvais état de ses vêtements; mais il lui fut enfin accordé de se faire entendre devant le seigneur du lieu qui, charmé par son habileté, quoiqu'il n'eût pas un seul doigt qui ne fût attaqué par la goutte, le fit habiller de neuf et le garda près de lui pendant trois mois. Cependant les réclamations des autorités de Wunsiedel et la demande de l'extradition de Funck étant parvenues au château, le comte de Schleiz se vit obligé de le renvoyer, après lui avoir donné de l'argent pour la continuation de son voyage. Parti secrètement du château, Funck se dirigea vers la principauté de Schwarzbourg; mais quelques jours après il fut trouvé mort dans un champ près d'Arnstadt. La musique d'église de cet artiste a eu de la réputation; elle est restée en manuscrit. Parmi ces ouvrages, on remarque un drame pour la passion, dont la musique et la poésie étaient de Funck. On a aussi un traité élémentaire de musique sous son nom, sans date ni nom de lieu; cet ouvrage a pour titre : *Compendium Musices*, in-8°. C'est par erreur que Gerber a dit que ce livre a été imprimé à Leipsack en 1670.

FUNK (GODEFROID-BENOIT), né à Hartenstein, dans le comté de Schoenbourg, le 29 novembre 1734, fit ses études à Freiberg et à l'Université de Leipsack. En 1756, il se rendit à Copenhague, pour être précepteur de enfants du prédicateur de la cour, Cramer. Ayant été nommé professeur à l'école de la cathédrale de Magdebourg en 1769, il alla prendre possession de cette place, et, en 1772, il devint recteur de cette même école. L'estime dont il jouissait le fit nommer, contre son gré, conseiller du consistoire, en 1785. Il est mort à Magdebourg, le 18 juin 1814, à l'âge de quatre-vingts ans. Savant théologien, il fut aussi musicien distingué, bon pianiste et chanteur agréable. Pendant son

(1) On y lit : *David Funccius Bohemus beschreibet gar sehen und künstlich edle Musik-Kunst, wie folget, etc.* Fieck était contemporain de Funck.



séjour à Copenhague, il vécut dans l'intimité de quelques savants, artistes ou poètes, au nombre desquels était Klopstock, qui l'encourageait à composer des cantiques, genre de musique où il montrait du talent. Il a fait insérer dans le *Spectateur du Nord*, publié par Cramer (Copenhague, 1759-1770), trois articles sur la musique. Le premier a pour titre : *Von der Musik, als einem Theile einer guter Erziehung* (De la musique comme partie nécessaire d'une bonne éducation), ann. 1759, p. 80. Le deuxième est intitulé : *Von der Musik* (De la musique en général), 1760, p. 124 et 153. Le troisième traite de la musique d'église (*Ueber die Musik beyrn Gottesdienste*, idem, p. 179). Ces articles ont été réunis dans les œuvres complètes de Funk, publiées en deux volumes in-8°. On y trouve aussi sa biographie écrite par lui-même, morceau rempli d'intérêt.

FUNK (CHRISTOPHILE-BENOÎT), frère du précédent, magister et professeur de physique à l'Université de Leipsick, naquit à Hartenstein, le 3 juillet 1736. Il est mort à Leipsick, le 10 avril 1786. On a de ce savant une dissertation intitulée : *De sono et tono* (Leipsick, 1779, 16 pages in-4°), qui a été traduite en allemand, sous le titre de : *Versuch ueber die Lehre vom Schall und Ton*, dans le Magasin de physique, de mathématiques et d'économie de Leipsick, années 1781 et 1782. Funk a publié une suite de son ouvrage intitulée : *De sono et tono continuatio*, Leipsick, 1782, in-4° de 8 pages.

FURCHHEIM (JEAN-GUILLAUME), compositeur allemand dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut d'abord organiste de l'électeur de Saxe, Jean-Georges II, et ensuite maître de chapelle de son successeur Georges III. On connaît de lui deux recueils de pièces instrumentales qui ont pour titres : 1° *Ausserlesenen Violinen-Exercitium, aus verschiedenen Sonaten, nebst ihren Arien, Balletten, Allemanden, Couranten, Sarabanden und Gigen, von 5 Partien bestehend* (Exercices choisis pour violon, extraits de différentes sonates, suivis d'airs, ballets, allemandes, courantes, sarabandes, giges, consistant en cinq parties), Dresde, 1687, in-fol. 2° *Musikalische Tafel-Bedienung von 5 Instrumenten, als 2 Violinen, 2 Violon, 1 Violon, nebst den G. B.* (Musique de table pour cinq instruments, tels que deux violons, deux violes, une basse, avec basse continue), Dresde, 1674, in-fol.

FURIO (LE P. MICHEL-ANGE), religieux cordelier, né à Todi, a écrit un traité de

musique intitulé : *Armonica Cultura*. Le manuscrit original de ce livre était dans la bibliothèque du P. Martini, à Bologne.

FURLANETTO (BONAVENTURA), surnommé *Musin*, maître de la chapelle de Saint-Marc, à Venise, naquit en cette ville le 27 mai 1738. On ignore d'où lui venait le surnom de *Musin*. Les premières leçons de musique lui furent données par son oncle Nicolas Formenti, vieil écuyer du Doge, qui jouait de l'orgue avec quelque habileté. Furlanetto passa ensuite sous la direction de Jacques Bolla, prêtre de la paroisse de Sainte-Marguerite, et apprit de lui les éléments de l'harmonie et de l'accompagnement; mais il n'eut point d'autre maître que lui-même pour le contrepoint et la fugue. Ce fut surtout par des exercices pratiques qu'il devint habile dans l'art d'écrire, et qu'il acquit une rare expérience dans cet art; ses meilleures études furent celles qu'il fit en écrivant beaucoup de messes, de motets et de vêpres pour les diverses églises de Venise. Après avoir terminé ses études littéraires et scientifiques au collège des Jésuites, il entra dans les ordres; puis il se livra exclusivement à la culture de la musique, et sa réputation s'établit si bien en peu de temps, qu'il fut un des trois compositeurs choisis pour écrire toute la musique d'un des trois jours de la solennité du bienheureux Jérôme Emiliani, fondateur de la congrégation Somasque, dans l'église de Sainte-Marie della Salute. Cette solennité, où toutes les paroisses assistèrent, ainsi que les moines et les religieuses des principaux couvents de Venise, avait attiré dans cette ville une multitude d'étrangers. Une anecdote rapportée par le biographe de Furlanetto fait connaître l'estime dont ce musicien jouissait; la voici : Balthazar Galuppi, célèbre maître de son temps, et l'un des créateurs du véritable opéra bouffe, n'ayant pas le temps de terminer une messe qu'il avait ébauchée et qui lui était demandée, ne voulut point confier le soin de l'achever au vice-maître de chapelle de Saint-Marc, ni aux organistes de cette église; mais il fit venir le jeune Furlanetto, lui remit son manuscrit, et lui dit : *Tenez, achevez cela, et souvenez-vous en travaillant que cette messe doit porter mon nom.*

Furlanetto avait à peine atteint l'âge viril quand il fut nommé maître des jeunes filles de l'hôpital de la *Piété*, emploi fort recherché, et qui procurait beaucoup de considération à l'artiste qui en était chargé. Le jeune maître écrivit pour ses élèves une quantité considé-

nable de messes, d'oratorios, de cantates et de pièces de musique religieuse de tout genre; cette musique, exécutée avec beaucoup d'ensemble sous sa direction, attirait les Vénitiens et les étrangers à cet hôpital, où toutes les parties vocales et instrumentales, même les flûtes, hautbois et cors, étaient exécutées par de jeunes filles. Encouragé par ses succès, il se présenta pour une place d'organiste de Saint-Marc, vacante par l'absence de Ferdinand Bertoni; mais cette place fut donnée injustement à François Bianchi, qui n'avait pas les connaissances nécessaires pour remplir cet emploi. Furlanetto fut consolé de cet échec, quelque temps après, par sa nomination de vice-maitre de la chapelle de Saint-Marc, d'abord provisoirement en 1794, puis définitivement en 1797. Il succéda ensuite à Bertoni comme maître de cette chapelle. C'est dans cette dernière position qu'il a donné les témoignages les plus éclatants de son habileté à traiter la musique d'église, dans le style fugué le plus riche de détails et d'artifices. Sa manière élégante et claire dans la distribution des parties et dans l'art de les faire chanter, l'expression qu'il savait donner aux paroles, et le naturel de ses mélodies, le placent à un rang distingué parmi les bons compositeurs de musique d'église, dans le style concerté. On cite particulièrement comme des chefs-d'œuvre d'expression pathétique ses oratorios la *Caduta delle mura di Gerico*, et la *Sposa del Sacri Cantici*, ses deux *Miserere*, dont l'un fut écrit pour l'hôpital de la *Pietà*, et l'autre pour celui des *Mendicanti*; enfin, son grand *Te Deum*, composé pour la chapelle de Saint-Marc. Furlanetto a écrit aussi beaucoup de psaumes où l'on remarque du génie; ce genre de musique était celui qu'il affectionnait. Parmi ses autres compositions, on cite particulièrement sa cantate théâtrale *Galatea*, ses deux oratorios *Il Tobie* et *Il Voto di Jefe*, un *Laudate pueri* à trois voix, avec une partie de contre-basse obligée, qui a été écrite pour le célèbre Dragonetti, et la cantate religieuse *Il S. Giovanni Nepomuceno*, qui fut chantée par Pacchiarotti. Dans un inventaire de la musique existante autrefois dans la chapelle de Saint-Marc, lequel est cité par M. Caffi (voyez ce nom), on voit aussi, sous le nom de Furlanetto : Neuf Leçons pour la semaine sainte; *Vexilla regis*, à quatre voix; *Ave, sanguis*; Messe de Requiem, *a capella*; *Liberame Domine*; des Introlts avec orchestre; des Antiennes pour diverses cérémonies; les psaumes *Exaudiat*, *Benedicam*, *Deus in adiutorium* et *Deus noster*; *Tantum ergo*,

à quatre voix seules; *Pange lingua*, pour les processions; un Invitatoire pour les vigiles de Noël, et quelques motets.

En 1811, Furlanetto fut nommé maître de contrepoint de l'Institut philharmonique de Venise. Il écrivit à cette occasion un traité de fugue et de contrepoint dont il a été répandu des copies par ses élèves, mais qui est resté en manuscrit. Ce savant musicien a cessé de vivre le 6 avril 1817, à l'âge de 79 ans. M. François Caffi (voyez ce nom) a publié une notice sur sa vie et ses ouvrages sous ce titre : *Della Vita et del Comporre di Bonaventura Furlanetto detto Musin, Veneziano, maestro della cappella ducale di S. Marco, in Venezia*, Picotti, 1830, 40 pages in-8°, avec le portrait de Furlanetto, gravé par Dala, d'après Lorenzini.

FURSTENAU (GASPARD), fils d'un musicien de la chapelle de l'évêque de Munster, naquit en cette ville, le 26 février 1772, et fut élève de son père pour le hautbois. Devenu orphelin, il fut confié aux soins d'Antoine Romberg, père des artistes célèbres de ce nom. Ce bon Romberg jouait du basson et affectionnait beaucoup son instrument : il voulut déterminer son élève à le cultiver de préférence au hautbois; mais celui-ci, fatigué d'être obligé d'apprendre des instruments qu'il n'aimait pas, obtint enfin qu'on lui laissât choisir celui qui lui plaisait; il prit la flûte et s'y distingua en peu de temps par son habileté. A l'âge de quinze ans, il fut admis dans un corps de musique militaire, et l'année suivante, il entra comme flûtiste dans la chapelle de l'évêque. Il prit alors des leçons de composition chez Anton, organiste de la cathédrale, mais sans interrompre ses études de flûte. En 1793, il fit son premier voyage en Allemagne, et l'année suivante, il entra comme première flûte dans la chapelle d'Oldenbourg; le duc le choisit en même temps pour son maître de musique et pour celui de toute la famille ducale. La chapelle de cette petite cour ayant été supprimée en 1811, Furstenau fit avec son fils des voyages dans les principales villes de l'Europe et recueillit partout des applaudissements. Ce digne artiste est mort à Oldenbourg, le 11 mai 1819, d'une atteinte d'apoplexie. Les principaux ouvrages qu'il a publiés sont : 1° Premier concerto pour flûte et orchestre (en ré), Lessick, Breitkopf et Härtel. 2° Deuxième concerto (en sol, op. 12), Lessick, Peters. 3° Deux symphonies concertantes pour deux flûtes, arrangées de Pleyel et Franzl. 4° Environ quinze œuvres de polonaises, rondos, pots-pourris et

airs variés pour flûte principale et orchestre. 5<sup>e</sup> Dix œuvres de duos pour deux flûtes, op. 2, 5, 6, 11, 20, 21, 28, 30, 39, 40. Leipsick, Offenbach, Hambourg. 6<sup>e</sup> Quelques airs variés, pots-pourris et morceaux détachés pour flûte seule.

FURSTENAU (ANTOINE-BERNARD), fils du précédent, est né à Münster, le 20 octobre 1792. A peine âgé de six ans, il reçut des leçons de flûte de son père, et ses progrès furent si rapides, qu'après avoir atteint sa septième année, il put se faire entendre dans un concert public. La flûte précieuse dont le duc lui fit ensuite présent fut un stimulant pour son zèle, et son talent précoce s'accrut dans une progression qui tenait du prodige. Chaque fois qu'il se faisait entendre à Oldenbourg et à Brême (où il faisait des excursions avec son père), il excitait autant d'étonnement que de plaisir. A l'âge de neuf ans, il commença à étudier les éléments de l'harmonie et de la composition; mais le défaut de méthode et de précision dans la manière d'enseigner de son maître, ami de son père, lui rendirent ces premières études pénibles et peu profitables; son instinct et sa propre expérience l'instruisirent mieux plus tard, et le mirent en état d'écrire avec une correction suffisante ses compositions instrumentales. En 1805, son père entreprit avec lui un premier grand voyage qui les conduisit à Hambourg et à Copenhague. Deux années après, ils firent un second voyage, traversèrent l'Allemagne, et visitèrent Saint-Petersbourg. Plus tard, ils ne laissèrent presque jamais écouler un an sans faire quelque excursion, et lorsque la chapelle du duc d'Oldenbourg fut supprimée, en 1811, le père et le fils, devenus inséparables pour l'effet de leurs concerts, parcoururent une grande partie de l'Europe, et partout le jeune Furstenau recueillit des témoignages d'admiration pour son beau talent. Fatigué de voyages, il accepta, en 1817, une place à l'orchestre de Francfort-sur-le-Mein, et se transporta dans cette ville avec toute sa famille. La liaison d'amitié qu'il y forma avec Volweller exerça une heureuse influence sur ses connaissances dans l'art d'écrire, et cette époque de sa vie est peut-être celle où son talent prit le plus de développement, à cause des méditations auxquelles il put se livrer.

Cependant, rétabli d'une longue indisposition, Gaspard Furstenau ne pouvait se plaire dans l'inaction; le désir de recommencer ses voyages lui était revenu; pour lui complaire, Antoine-Bernard consentit à le suivre, et tous

deux se remirent en route, après que la famille eut repris sa résidence à Oldenbourg. Après avoir visité, pendant l'année 1818, l'Allemagne méridionale et la Hollande, les deux artistes arrivèrent à Aix-la-Chapelle pendant que le Congrès y était assemblé; le fini remarquable de leur exécution produisit une vive sensation dans cette ville. De retour à Oldenbourg au commencement de 1819, Antoine-Bernard eut la douleur de perdre son père, qui avait été pour lui l'ami le plus tendre et à qui il devait son talent. Le chagrin qu'il en conçut développa en lui le germe d'une fièvre scarlatine maligne qui mit ses jours en danger, et dont la convalescence fut lente. Rendu enfin à la santé, il accepta la place de première flûte à la chapelle royale de Dresde, déterminé particulièrement en cela par le désir de connaître Charles-Marie de Weber, alors directeur de cette chapelle. Il s'éloigna donc d'Oldenbourg avec sa mère et ses sœurs, et se rendit à son nouveau poste en 1820. Il y reçut l'accueil le plus flatteur et le plus cordial de la cour, des artistes et du public. La situation agréable qu'il avait trouvée à Dresde lui permit de s'occuper de la publication de beaucoup d'ouvrages qu'il avait en portefeuille, ou qu'il écrivit alors. On croit que Weber ne fut pas étranger à la facture de l'instrumentation de ses concertos et de ses autres grandes compositions pour son instrument. Ce fut aussi à cette époque de sa carrière qu'il forma plusieurs élèves qui sont aujourd'hui placés comme des artistes distingués dans les villes les plus importantes de l'Allemagne. Sa vie était devenue plus sédentaire, quoiqu'il n'eût pas absolument renoncé aux voyages. En 1823, il en fit un en Danemark; en 1824, un autre en Bavière; en 1826, il visita Paris et Londres. Ce fut entre ses bras que Charles-Marie de Weber s'éteignit dans cette dernière ville. En 1828, Furstenau donna des concerts à Vienne et à Prague; dans l'année suivante, il visita Münster et Oldenbourg, villes où s'était passée son enfance, et qui avaient vu ses premiers succès. En 1830, il parcourut de nouveau le Danemark et la Suède; dans les années 1831 et 1832, il visita Hambourg, Berlin, et quelques autres grandes villes de l'Allemagne septentrionale. Depuis lors, les voyages ont eu pour lui un nouvel intérêt par les succès de son fils.

Furstenau a été considéré à juste titre en Allemagne comme un des premiers, si ce n'est le plus habile des flûtistes de l'Europe. Son talent était aussi remarquable par la pureté, le volume et les nuances du son, la promptitude

et la netteté des coups de langue, que par l'élévation du style, l'expression et le caractère élevé des pensées. La musique composée par cet artiste est d'ailleurs estimée comme ce qui a été fait de meilleur pour la flûte dans ces derniers temps. En 1849, j'ai connu Furstenau à Dresde; il était encore plein de feu et d'enthousiasme pour son art. Il est mort en cette ville, le 18 novembre 1852. Au nombre de ses ouvrages, on remarque : 1° Douze concertos pour flûte et orchestre, œuvre 12 (en mi mineur), 33, 35 (en ut dièse mineur), 40, 41, 52, (en la bémol), 58, 63, imprimés à Leipsick et Brunswick, 77 (en mi), à Offenbach, 84 (en ré), Halle, Helmuth, 87 (deuxième symphonie concertante pour deux flûtes, en mi), *ibid.* 2° Deux polonaises pour flûte et orchestre, œuvres 3, Hambourg, Boehme, et 31 (en fa), Leipsick, Probst. 3° Quatorze thèmes variés pour flûte et orchestre ou quatuor, œuvres 4, 26, 27, 30, 34, 43, 45, 53, 70, 72, 82, 86, 93. 4° Six nocturnes pour flûte et piano, œuvres 68, 73, 76, 78, 79, 81, Vienne, Copenhague, Dresde, Leipsick. 5° Duos pour deux flûtes, œuvres 13, 25, 32, 36, 37, 56, 59, 61, 75, 83, 85, 89, Leipsick, Copenhague, Londres. Dresde. 6° Exercices et grandes études pour flûte seule, œuvres 15 et 20; caprices, œuvre 80, Leipsick. 7° Plusieurs rondeaux, pots-pourris, etc. 8° Méthode de flûte, œuvre 42, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; bon ouvrage devenu classique en Allemagne. 9° Quatuor pour quatre flûtes, morceau traité avec beaucoup d'adresse et d'intelligence. 10° Un article inséré dans la vingt-septième année de la *Gazette musicale de Leipsick* (p. 709), sous ce titre : *Etwas ueber die Flöte und das Flötenspiel* (Idées sur la flûte et sur le jeu de cet instrument).

FURSTENAU (MAURICE), fils d'Antoine-Bernard, est né à Dresde, en 1824. Élève de son père pour la flûte, il avait à peine atteint l'âge de six ans lorsqu'il commença l'étude de cet instrument, et au mois d'octobre 1832, il put se faire entendre dans un concert public et y exciter l'étonnement des habitants de Dresde. Dans sa neuvième année, il joua, au commencement de 1833, dans un concert de la cour, en présence du roi, qui, pour lui témoigner sa satisfaction, lui remit une précieuse montre en or. Depuis lors, le jeune Furstenau a accompagné son père dans ses voyages en Allemagne, et partout son talent précoce a fait naître le plus vif intérêt. Dans les années 1843 et 1846, il a fait de nouveaux voyages comme virtuose et a obtenu partout des succès.

FUSS (JEAN), né en 1777 à Telma en Hon-

grie, reçut sa première éducation à Baja, où il était enfant de chœur. Dès ses premières années, on reconnut en lui d'heureuses dispositions pour la musique. Destiné à l'enseignement, il fit de rapides progrès dans cet art et dans les sciences. Placé ensuite comme précepteur dans une noble famille du comté de Stuhl-Weissenbourg, il y fit ses premiers essais de composition pour l'église, et pour de petits théâtres de société. Plus tard, il obtint une place de maître de musique à Presbourg, et fit représenter au théâtre de cette ville le drame intitulé : *Pyrame et Thisbé*, qui obtint beaucoup de succès. Peu de temps après, il se rendit à Vienne, pour y faire un cours complet de contrepoint, sous la direction d'Albrechtsberger. Ce fut dans cette ville qu'il écrivit un grand nombre de productions pour le piano qui le firent connaître avantageusement des artistes et des amateurs. Les conseils bienveillants de Joseph Haydn lui furent d'un grand secours pour la clarté du style et la bonne disposition des idées. Plus avancé en âge, Fuss accepta la place de directeur de la musique du théâtre de Presbourg, et ses efforts ne contribuèrent pas peu à l'amélioration de l'exécution de la musique dramatique dans cette ville. Le théâtre ayant été fermé pendant la saison d'été, il retourna à Vienne, y donna des leçons et se mit à travailler pour la scène. On dit qu'il était en même temps chargé de la correspondance de la *Gazette musicale de Leipsick*. Tant de travaux, peu d'accord avec sa faible constitution, lui causèrent une irritation nerveuse, et détruisirent sa santé. On lui conseilla l'usage des bains chauds d'Ofen, en Hongrie. Ce voyage, qui lui offrait l'occasion de revoir un frère et des amis de sa jeunesse, sembla le ranimer : on conçut l'espoir de le rendre à la santé; mais bientôt une fièvre maligne et nerveuse survint et le mit au tombeau après quatre jours de maladie, le 9 mars 1819. On connaît de cet artiste : 1° *Pyrame et Thisbé*, mélodrame avec des airs et des chœurs. 3° *Waldwort*, idem. 5° *Isaac*, idem. 4° *Judith*, idem. 5° *Jacob et Rachel*, idem. 6° *Der Käfig* (La cage), opérette. 7° *La Botte de Pandore*, idem. 8° Une messe solennelle et plusieurs morceaux de musique d'église. 9° Ouverture pour la tragédie de Schiller, *la Fiancée de Messine*. 10° Une pantomime, gravée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. 11° Un quatuor pour flûte, œuvre 3, Vienne, Haslinger. 12° Des trios pour clarinette, alto et basse, Vienne, Artaria. 13° Un quatuor pour le cor de bassette, op. 2, Vienne, Haslinger. 14° Des

sonates pour piano et violon, op. 4, 34, 36 et 39, Vienne, Artaria et Haslinger. 15° Des sonates pour piano à quatre mains, œuvres 7 et 38, Vienne, Diabelli et Haslinger. 16° Sonates pour piano seul, op. 18, Vienne, Diabelli. 17° Des rondes *idem*, op. 20 et 37, *idem*. 18° Des variations *idem*, op. 11 et 12, *idem*. 19° Cinq recueils de danses, *idem*, *ibid.* 20° Des recueils de chansons allemandes, avec accompagnement de piano, œuvres 9, 16, 22, 25, 29 et 31, Vienne, Lepsick et Bonn.

FUX (MATHEU), très-bon fabricant de luths, attaché à la cour de Vienne, dans le dix-septième siècle.

FUX (JEAN-JOSEPH), ou plutôt vraisemblablement FUCHS, compositeur et écrivain didactique sur la musique, naquit dans la Haute-Styrie en 1660, et fut maître de chapelle de la cour de Vienne pendant quarante ans, sous les règnes des empereurs Léopold, Joseph I<sup>er</sup> et Charles VI, qui étaient fort instruits dans la musique. Diabaco dit que son éducation musicale fut faite en Bohême, et qu'il augmenta ses connaissances en visitant les meilleures chapelles de l'Allemagne, de la France et de l'Italie. Ces renseignements sont à peu près tout ce qu'on possède sur ce maître. On ignore en quelle année il se fixa à Vienne, mais on sait qu'en 1695 il était déjà au service de la cour impériale. Les trois empereurs dont il fut le maître de chapelle lui témoignèrent toujours beaucoup d'estime. Les premiers ouvrages de Fux furent des compositions religieuses qui sont restées en manuscrit, particulièrement des messes à trois et à quatre voix, avec orgue ou orchestre. Son service à la cour impériale l'obligeait aussi à écrire des pièces de musique instrumentale; il en publia un recueil à Nuremberg, en 1701, sous ce titre : *Concentum musico-instrumentalem in 7 partitis divotum*, in-fol. Cet ouvrage est dédié à l'empereur Joseph I<sup>er</sup>. Après cette publication, il écrivit la musique du drame *la Clemenza di Augusto*, en 1702, par ordre de l'impératrice Éléonore-Madeleine Thérèse, pour la fête patronale de l'empereur Léopold I<sup>er</sup>. Dans la même année il composa par ordre de Joseph I<sup>er</sup>, roi des Romains, l'opéra *semi-seria* intitulé *Offenders per amore, ovvero la Telesilla*, qui fut représenté pour fêter le jour de naissance de la reine des Romains Amélie-Wilhelmine. Fux écrivit en 1710, par ordre de l'empereur Joseph I<sup>er</sup>, *la Decima fatica di Ercole, ovvero la Sconfitta di Gerione in Spagna*, drame historico-pastoral, qui fut représenté pour le jour anniversaire de naissance de Charles III,

roi d'Espagne (1); et, en 1714, il écrivit pour l'anniversaire de la naissance de l'archiduchesse, tante de l'empereur Charles VI l'opéra intitulé : *Elisa*. L'empereur fut si satisfait de cet ouvrage, que, pour donner à son maître de chapelle un témoignage éclatant de son estime, il voulut accompagner lui-même au clavecin pendant la troisième représentation. Ce fut à cette occasion que Fux, placé près de l'empereur et lui tournant les feuilles de la partition, s'écria, voyant l'habileté du monarque dans l'art d'accompagner : *Quel dommage que Votre Majesté ne soit pas un maître de chapelle!* — *Il n'y a pas de mal, monseigneur le maître*, répondit en riant Charles VI; *je me trouve bien comme cela*. Après la représentation, il y eut une loterie de bijoux pour les exécutants de l'ouvrage; la valeur des lots était depuis 500 jusqu'à 2,000 florins, et tous les numéros étaient gagnants. La partition d'*Elisa* fut gravée à Amsterdam, en 1715, chez Le Cène, et les exemplaires, tirés à petit nombre sur un papier de choix, furent vendus 30 florins de Hollande. Le même ouvrage fut repris en 1719, et en 1739.

L'année 1723 fut une des plus glorieuses de la vie de Fux. A l'occasion du couronnement de Charles VI, comme roi de Bohême, qui devait se faire à Prague, le maître de chapelle fut chargé d'écrire le grand opéra *Costanza e Fortezza*. Tous les chanteurs et musiciens de la chapelle impériale furent envoyés dans la capitale de la Bohême et se joignirent aux principaux artistes de cette ville et à beaucoup d'autres qu'on avait fait venir d'Italie et d'Allemagne. Fux était atteint de la goutte; l'empereur le fit transporter à Prague en litière, pour qu'il pût assister à la représentation de son ouvrage, et fit placer son fauteuil près du sien. Le chœur était formé de cent chanteurs, et deux cents musiciens composaient l'orchestre. Le maître italien Caldara dirigeait l'exécution. Une multitude d'étrangers et d'artistes de distinction s'étaient rendus à Prague pour cette occasion solennelle; ils donnèrent des applaudissements à la composition de Fux, et rien ne manqua à la gloire du vieux maître. Burney, qui paraît avoir vu la partition de *Costanza e Fortezza*, dit que les chœurs de cet ouvrage sont dans le style français de l'époque où ils ont été écrits. Les airs de ballets de la pièce

(1) L'archiduc Charles, que l'empereur Joseph I<sup>er</sup> fit reconnaître par le pape Clément XI, comme roi d'Espagne, sous le nom de Charles III, pendant la guerre de la succession de Charles II, et qui fut le compétiteur de Philippe V, ne régna jamais sur l'Espagne.

n'avaient pas été composés par Fux. Le livret imprimé à Vienne nous informe de cette circonstance; il a pour titre : *Costanza e Fortezza, festa teatrale per musica, da rappresentarsi nel reale castello di Praga, per il felicissimo giorno natalizio della sua Ces. et Cat. Reale Maestà di Elisabetta-Christina, Imperatrice regnante, per commando della S. C. et C. Reale Maestà di Carlo VI, imper. de Romani sempre augusto, l'anno 1725. La Poesia e del sig. Pietro Paccati, poeta di S. M. Ces.; la musica è del sig. Gio. Gioseffo Fux, maestro di cappella di S. M. Ces.; con le Arto per i balli del sig. Nicolo Matthei, direttore della musica istrumentale di S. M. Ces. e cat. Vienna d'Austria, appresso Gio. Piet. Van Ghelen; in-8°.*

Un nouveau témoignage d'estime fut donné par l'empereur à son maître de chapelle en 1725, lorsque le monarque voulut faire la dépense nécessaire pour l'impression du grand traité de composition auquel Fux avait consacré plusieurs années, et qu'il publia sous ce titre : *Gradus ad Parnassum, sive Manuductio ad compositionem musicæ regularem*, etc. Cet ouvrage, devenu classique, est aujourd'hui la seule production de Fux généralement connue dans le monde musical. Le dernier ouvrage du vieux maître fut l'opéra *Enea negli Etili*, écrit à Vienne en 1731. Il était alors âgé de soixante-onze ans et accablé d'infirmités. Il est mort à Vienne, le 14 février 1741, à l'âge de 81 ans. La découverte de cette date certaine est due aux recherches du savant et exact Antoine Schmid (voyez ce nom) : il la fait connaître dans son livre intéressant sur la vie et les ouvrages de Gluck (p. 23, dans la note). L'absence de renseignements plus complets sur la carrière de Fux ne doit être attribuée qu'à lui-même, car Mattheson insista deux fois près de lui afin d'obtenir les renseignements biographiques nécessaires pour l'article qu'il lui destinait dans son livre intitulé : *Grundlage einer Ehrenpforte*. Il est vrai que le critique de Hambourg avait blessé la susceptibilité de Fux en attaquant, dans le deuxième volume de son *Novvel orchestre*, les principes de l'ancienne solmisation, qui étaient ceux que Fux enseignait encore, suivant la doctrine des écoles d'Italie. Ce qu'il y eut de plus singulier, c'est que Mattheson dédia ce volume au maître de chapelle, qui peut-être considéra cette dédicace comme une insulte. Fux remercia cependant Mattheson, mais on voit percer un certain orgueil dans sa réponse à la demande que

celui-ci avait faite de documents pour sa biographie. « Je pourrais sans doute (lui dit-il) « écrire des choses avantageuses à ma per- « sonne, et dire comment je me suis élevé dans « mes diverses fonctions, s'il n'était contre la « modestie de faire soi-même son propre éloge. « Il doit me suffire d'avoir été trouvé digne « d'être premier maître de chapelle de Char- « les VI. »

Les productions de Fux sont de quatre espèces, savoir : 1° La musique d'église. 2° Les opéras. 3° La musique instrumentale. 4° Son traité du contrepoint et de la fugue. En voici la liste et l'analyse rangées dans ce même ordre. I. musique d'église. 1° *Missa, Kyrie cum Gloria, Credo, Sanctus et Agnus*, à quatre voix et orgue. 2° *Missa canonica, Kyrie cum Gloria, Credo, Sanctus et Agnus*, pour quatre voix et orgue. 3° *Missa beatissimæ Virginis immaculatæ conceptionis, Kyrie cum Gloria, Credo, Sanctus et Agnus*, à quatre voix, deux violons, alto, deux hautbois, cor, trois trombones et orgue. 4° *Missa pro solemn. fest. Kyrie cum Gloria, Credo, Sanctus et Agnus*, pour quatre voix, deux violons, deux hautbois, alto et orgue. 5° *Missa canonica, Kyrie cum Gloria, Credo, Sanctus et Agnus*, à quatre voix, deux violons, alto, deux hautbois et orgue. 6° *Missa brevis, Kyrie cum Gloria, Credo, Sanctus et Agnus*, à quatre voix, deux violons, alto, deux hautbois, deux trompettes, timbales et orgue. 6° (bis) *Missa pro defunctis*, à quatre voix et instruments, écrite en 1697. 6° (ter) *Requiem* à cinq voix et instruments, composé pour les obsèques de l'impératrice Léonore, femme de Léopold I<sup>er</sup>. La partition de cet ouvrage est à la bibliothèque royale de Berlin. 7° Motet, *Ad te, Domine, levavi animam meam*, à quatre voix et orgue. Ce morceau se trouve en partition dans le chapitre du style à capella du *Gradus ad Parnassum*. 8° Psaume III : *Confitebor tibi, Domine*, à quatre voix, deux violons, deux hautbois, deux violes, violoncelle et orgue. Tous ces ouvrages existaient dans l'ancien assortiment de musique manuscrite de Breitkopf à Leipsick; le catalogue de la grande vente faite publiquement au mois de juin 1836 fait voir qu'il ne restait plus de tout cela qu'une messe en sol mineur. 9° *Missa in contrapunto nell' terzo tono*. 10° *Libera me, Domine*. 11° *Salve Regina*. Ces trois dernières compositions sont indiquées dans le catalogue du marchand de musique Traeg, publié à Vienne en 1804. 12° *Missa col titolo d'Alternazione, a quattro voci ed organo*. Cette messe est citée

par Fux dans son *Gradus ad Parnassum*. 13° *Missa* De vicissitudinis quatuor vocum et organo. Le *Kyrie* de cette messe se trouve en partition dans le même ouvrage. 14° *Missa* In fletu solatium quatuor vocum et organo. Le *Kyrie*, à quatre voix, et le *Christe*, à trois, de cette messe sont en partition dans le même livre. 15° *Missa* Credo in unum Deum, quatuor vocum et organo. L'*Amen* du *Credo* de cette messe est en partition dans le même livre. 15° (bis) *Missa* Constantiæ, à quatre voix, deux violons, violes, trois trombones et orgue. 16° *Ave Maria*, à quatre voix, sans orgue. Il est en partition dans le même livre. La bibliothèque royale de Berlin possède, du même maître : la messe de *Requiem* à quatre voix et instruments composée en 1697, en partition ; une messe solennelle à quatre voix et orchestre, *idem* ; une messe canonique à quatre voix, sans orgue, *idem* ; le *Requiem* à cinq voix avec instruments (en ut mineur) composé pour les funérailles de l'impératrice, *idem* ; un *Kyrie* à cinq voix et orchestre, *idem* ; *Dies iræ* (en mi mineur) à huit voix avec quatre violes et instruments à vent, *idem* ; un *Requiem* à quatre voix, *a capella*, sans accompagnement, *idem* ; le psaume *Laudate pueri*, à six voix, *a capella*, sans orgue, *idem* ; le psaume *Lætatus sum*, à huit voix avec instruments ; et enfin, la partition originale d'une messe pour le carême (*Missa quadragesimalis*), à quatre voix, sans orgue, écrite en 1716. 16° (bis) *La Depositione della croce di Gesù Cristo*, oratorio écrit en 1728 et exécuté dans la même année, puis repris en 1758. Tous ces ouvrages font voir que Fux possédait les bonnes traditions des écoles italiennes dans l'art d'écrire. Son harmonie est pure ; sa modulation naturelle, quoiqu'elle ne soit pas dépourvue de cadences inattendues. Son style fugué est élégant et vif ; les voix sont bien placées, chantent d'une manière facile, et souvent leurs entrées sont d'un effet heureux et piquant. Avec tant de mérite comme compositeur, Fux ne méritait pas l'oubli où il est tombé de nos jours, ni la réputation de musicien pédant qu'il a eue longtemps.

II. OPÉRAS. 1° *La Clemenza di Augusto*, représenté à Vienne en 1703, pour la fête patronale de l'empereur Léopold I<sup>er</sup>. 2° *Offendere per amare ovvero la Telesilla*, représenté à Vienne, dans la même année, pour l'anniversaire du jour de naissance de la reine des Romains, Amélie Wilhelmine. 3° *Decima fatica di Ercole, ovvero la Sconfitta di Gerione in Spagna*, drame historico-pastoral, représenté à Vienne, en 1710. 4° *Elisa*, opéra,

gravé en partition sous ce titre : *Elisa, festa teatrale per musica, rappresentata nel giardino del Imperiale Favorita per il felicissimo giorno natalizio della S. C. et cattolica R. M. di Elisabetta Christina Imperatrice regnante, per comando della S. Ces. Cat. Real Maesta di Carlo VI. Poesia de P. Parriati, Musica di Gio. Giuseppe Fux* ; Amsterdam, chez Le Cène, 1715. 5° *Angelica vincitrice d'Alcina*, opéra représenté à Vienne, en 1716, pour l'anniversaire du jour de naissance de l'archiduc Léopold. 6° *Psyche*, opéra en trois actes, 1719. La partition manuscrite de cet ouvrage existait chez Traeg, à Vienne, en 1804. 7° *La Corona d'Arianna*, opéra représenté à la cour impériale, en 1726. 8° *Costanza e Fortezza*, fête théâtrale, représentée à Prague en 1725. 9° *Enea negli Elisi*, à Vienne, en 1731. III. MUSIQUE INSTRUMENTALE. 1° *Concentus musico-instrumentalis in 7 partitas divisus*. Nuremberg, 1701, in-fol. 2° Six ouvertures pour deux violons, viole, basse, deux hautbois et un basson, Vienne (sans date), in-fol. 3° Trios pour deux violons et basse, en manuscrit. Mattheson fait un pompeux éloge de cet ouvrage dans sa *Critica musica* (t. I, p. 151, n° 1), et dit même que Fux y est incomparable. IV. DIDACTIQUE. *Gradus ad Parnassum, sive manu ductio ad compositionem musicæ regularem, methodo novâ ac certâ, nondum ante tam exacto ordine in lucem edita : elaborata à Joanne Josepho Fux, etc.*, Vienne, Austris, Typis Joannis Petri Van Ghelen, 1725, in-fol. Cet ouvrage est divisé en deux livres. Le premier, qui renferme vingt-trois chapitres, est entièrement relatif aux proportions des intervalles des sons, d'après les principes numériques des géomètres. Le dernier chapitre de ce livre est le seul qui se rapporte à l'objet que Fux s'était proposé : il renferme des notions sur les intervalles considérés sous le rapport musical, et sur leur mouvement dans l'harmonie. Le deuxième livre, composé de dialogues entre un maître et son élève, renferme des instructions sur les différents genres de contrepoints simples et doubles, sur l'imitation et la fugue à deux, trois et quatre parties, et sur l'application de ces choses dans les différents styles de la composition, avec beaucoup d'exemples. Le livre de Fux a été l'objet de beaucoup d'éloges exagérés et de critiques injustes. On ne peut nier que l'ordre établi, dans cet ouvrage, pour la progression des études ne soit excellent, rationnel et fondé sur un très-bon système d'analyse de l'art d'écrire. Cet

ordre a été trouvé si bon, que tous-les traités de contrepoint et de fugue publiés postérieurement ont été calqués sur le même plan, bien que les détails aient été perfectionnés. Sans doute, Fux a trouvé les éléments de sa classification dans les ouvrages de J. M. Bononcini, de Cerreto, de Tevo, de Penna, et même dans les Institutions harmoniques de Zarlino; mais la liaison des faits n'avait pas encore été aussi bien établie que dans son livre. Sous ce rapport, le *Parfait Maître de chapelle* de Mattheson, et le *Tractatus musicus compositorio-practicus* de Spiess, publiés plusieurs années après le *Gradus ad Parnassum*, sont fort inférieurs à ce livre, bien qu'ils renferment des choses estimables sur diverses parties du style moderne, trop négligées par Fux. Le plus important et le plus juste reproche qu'on peut faire à ce maître, est d'avoir manqué absolument de critique et de raisonnement dans l'analyse des règles qu'il a données; règles puisées dans un très-bon sentiment de pratique, mais dont il n'a presque jamais aperçu la véritable origine. Lorsqu'il veut résoudre des difficultés proposées par son élève, il ne trouve que de vaines réponses, où la question est éludée plutôt qu'éclaircie. A l'égard de quelques exemples de contrepoint simple de son livre, qui ont été l'objet d'amères critiques, il faut remarquer que l'ancienne tonalité, prise pour base de son travail, a des résultats qui choquent les habitudes de notre oreille, mais qui ne paraissent pas aussi étranges à l'époque où Fux écrivait, parce qu'on était plus accoutumé à entendre de la musique composée dans cette tonalité. Le seul tort qu'on peut reprocher à l'écrivain, sous ce rapport, est d'avoir voulu introduire dans cette tonalité certaines circonstances harmoniques qui y sont absolument étrangères; par exemple la quinte dans le retard de la sixte par la septième qui jette dans l'harmonie beaucoup de dureté, parce qu'elle n'est pas analogue à la constitution de l'accord non retardé. Fux a manqué de discernement en plusieurs choses de ce genre, n'ayant point fait la distinction de l'harmonie qui appartient à la tonalité du plain-chant, et de celle qui est de l'essence de la tonalité moderne.

On s'est étonné que Fux ait écrit son livre en latin, ce qui en a rendu l'usage à peu près inutile aux musiciens, dont l'éducation littéraire est en général négligée; mais, né dans la Styrie,

il connaissait peu le génie du bon allemand, et l'on voit, par les lettres qu'il a écrites à Mattheson, que son style en cette langue était fort mauvais. L'ouvrage de Fux a été traduit en allemand par Mizler, sous ce titre : *Gradus ad Parnassum oder Anführung sur Regelmässigen musikalischen Composition*, Leipsick, Mizler, 1742, in-4°. Cette traduction, qui a le mérite d'être fidèle, est incommode parce que les exemples ont été séparés du texte et gravés à part. L'exécution typographique de la traduction italienne faite par l'abbé Alexandre Manfredi est préférable, parce que la disposition originale de l'ouvrage y a été conservée; elle est intitulée : *Salita al Parnasso o sia Guida alla regolare compositione della musica, con nuovo e certo metodo non per anche in ordine si esatto data alla luce, e composta da Giovanni Giuseppe Fux, etc.*, In Carpi, 1761, in-fol. En 1773, une fort mauvaise traduction française, faite par un maître de musique de la maison de Saint-Cyr, nommé Pietro Denis, parut sous ce titre : *Traité de composition musicale fait par le célèbre Fux*. Il semble, d'après ce que dit ce Denis que Caffaro, appelé par lui *Caffro*, avait fait une autre traduction italienne du *Gradus ad Parnassum*, et qu'il en avait introduit l'usage dans le Conservatoire qu'il dirigeait; mais ce fait ne s'est pas vérifié depuis lors. A l'égard de la traduction française, on n'y trouve du premier livre que le dernier chapitre; et toute la fin du deuxième, relative aux divers styles, y manque aussi. La traduction est en elle-même inexacte et mal écrite, et l'exécution typographique en est si mauvaise, que l'ouvrage est à peine lisible. Il y a aussi une traduction anglaise, ou plutôt un résumé du *Gradus* sous ce titre : *Faux's* (et non *Feaux's*, comme il est dit dans le catalogue de Preston, Londres, 1797) *practical rules for learning composition, translated from the latin*, Londres, 1791, in-4°. La forme du dialogue a été remplacée dans ce volume par un exposé succinct des règles : la plupart des exemples ont été conservés. Le P. Paolucci a inséré un exemple de style fugué extrait de l'ouvrage de Fux, au commencement du deuxième volume de son *Arte pratica di contrapunto*. On trouve deux lettres de Fux à Mattheson sur la solmisation et le nombre des modes, dans le deuxième volume de la *Critica musica* de ce dernier (p. 185 et 197).

FUX. *Foyes Fucus*.



**GABRIANI (MAXIMILIER)**, moine de Montcassin, fut organiste de l'église paroissiale de Gassino, bourg du Piémont. On a imprimé sous son nom l'ouvrage qui a pour titre : *Vesperie versetti per comodo del coro a 4 voci, raccoltati da Alessandro Vincenti Stampatore, in Venetia, 1630, in-4°*.

**GABELLONE (GASPARD)**, compositeur napolitain, né vers 1730, fit ses études dans un des conservatoires de cette ville, et devint un des meilleurs maîtres de chant de l'Italie. Contrapuntiste instruit, il a beaucoup écrit pour l'église, et sa musique était estimée. On cite particulièrement sa grande messe de *Requiem* comme un modèle en son genre. La Bibliothèque du collège royal de musique de *S. Pietro in Majella*, à Naples, renferme les ouvrages suivants de Gabbellone : 1° Messe à quatre voix et instruments, manuscrit original. 2° Passion pour le Vendredi saint, écrite en 1774. 3° Fugues à deux voix, écrites en 1783. 4° *Christus* et *Miserere* à quatre voix. 5° *Tantum ergo*. 6° Des airs détachés et des cantates.

**GABLER (MATTHIAS)**, docteur en théologie et en philosophie, né à Spaikh, en Franconie, le 22 février 1736, entra d'abord chez les Jésuites, en 1760, à Ingolstadt, fut ensuite conseiller de l'électeur de Bavière, et enfin pasteur à Wemdingen, en 1788. On a de lui une dissertation intitulée : *Der Instrumentation, eine physikische Abhandlung* (Dissertation physique sur le ton des instruments), Ingolstadt, 1776, in-4°. Ce savant est mort à Wemdingen, le 30 mars 1805.

**GABLER (...)**, excellent facteur d'orgues, vivait vers le milieu du dix-huitième siècle à Ravensbourg, en Souabe, et mourut en cette ville, vers 1784. Parmi les bons ouvrages qu'il a construits, on remarque l'orgue de Wittenberg, celui de l'abbaye d'Ochsenhausen, et surtout celui de l'abbaye de Weingarten, un des plus beaux et des plus grands qu'il y eût en Allemagne. Cet instrument était composé de soixante-seize jeux effectifs, dont plusieurs de trente-deux pieds ouverts, quatre claviers à la main, et un clavier de pédale. Dom Bédos en a donné la description (dans *l'Art du facteur d'orgues*), avec une planche qui représente la façade de cet orgue.

**GABLER (CHRISTOPHE-AUGUSTE)**, professeur de piano et compositeur pour cet instrument à Reval, sur la Baltique, est né à Mühltröf, dans le Voigtland, le 15 mars 1767. Fils d'un prédicateur, il était destiné à l'état ecclésiastique, et son père lui fit faire, en 1790, un cours de théologie à Leipsick. Quatre ans après, il eut la place de secrétaire chez le comte de Kospoth ; mais, ne trouvant pas dans cette position les avantages qu'il avait espérés, il la quitta bientôt, et retourna à Leipsick pour y étudier le droit. Il s'appliqua en même temps avec assiduité à l'étude de la musique, sous la direction de A.-E. Müller, qui fut à la fois son professeur et son ami. En 1800, il enseignait déjà cet art à Reval, et y donnait des concerts où il se faisait remarquer par son habileté sur le piano autant que par le bon goût de ses compositions. Depuis lors il n'a quitté cette ville que pour aller passer les trois dernières années près de ses enfants, à Pétersbourg, où il est mort, le 15 avril 1859. Parmi les compositions de cet artiste, on remarque : 1° *Der Pilger am Jordan* (le Pèlerin au Jourdain), oratorio, en partition réduite pour le piano, Leipsick, 1798, Breitkopf et Härtel. 2° Chant funèbre sur la tombe d'un ami, à quatre voix, avec accompagnement d'orchestre ou de piano, *ibid.* 3° Six sonates pour piano seul. 4° Quinze sonates pour piano seul ; polonaises, rondeaux, marches, variations pour piano à quatre mains, *ibid.* 5° Chansons allemandes, avec accompagnement de piano, quatre recueils, *ibid.* 6° Chants maçonniques, avec un hymne à l'empereur de Russie, à quatre voix avec accompagnement de piano, *ibid.* 7° *Der Abschied vom Dörfchen* (l'Adieu au village), poème, à huit voix avec accompagnement de piano, *ibid.* 7° (bis) Cantate funèbre pour la mort de la célèbre cantatrice M<sup>me</sup> Mara. 8° Thèmes variés pour piano seul, dix œuvres, Leipsick, Breitkopf et Härtel, Peters. 9° Sonates et fantaisies pour harpe et violon ou flûte, *ibid.* 10° Airs variés pour violon, avec accompagnement d'un second violon, viole et basse. 11° Variations pour deux cors et piano.

Jeannette Gabler, fille de cet artiste, né à Reval, s'est fait entendre avec succès sur le piano, dans les concerts de cette ville. Elle a

publié à Leipsick un rondeau pour le piano, et six chansons allemandes.

**GABRIELI** (ANDRÉ) ou **GABRIELLI**, musicien distingué, né à Venise peu après 1510, dans le quartier appelé *Canareggio*, était issu d'une famille noble de cette ville. Après avoir fait de bonnes études musicales sous la direction d'Adrien Willaert, il entra en 1536, comme chantre, à la chapelle ducale de sa ville natale; puis il fut choisi pour succéder, non à Annibal ou Hannibal de Padoue, comme il a été dit dans la première édition de cette biographie, mais à Claude Merulo, dans la place d'organiste du second orgue de la cathédrale de Saint-Marc, le 30 septembre 1566. Pendant trente ans, il remplit les fonctions de cette place; il mourut à la fin de l'année 1586. André Gabrieli est souvent désigné par ses contemporains sous le nom d'*André Gabrieli de Canareio* (1), c'est ainsi qu'il est cité par Garzoni, dans le treizième discours de sa *Piazza universale*; mais cet auteur ne dit pas ce qui avait fait ajouter ce nom de *Canareio*, ou plutôt *Canareggio*, à celui de *Gabrieli*. Quelques écrivains ont cru qu'André Gabrieli fut le frère de Jean Gabrieli, célèbre organiste et compositeur vénitien qui vécut à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième (2); mais c'est une erreur: il était l'oncle et il fut le maître de celui-ci, ainsi que nous l'apprend Jean Gabrieli dans l'épître dédicatoire de la collection intitulée: *Concerti di Andrea e di Gio. Gabrieli, organisti della serenissima Signoria di Venezia: continenti musica di chiesa, madrigali, etc.* (Venise, Gardane, 1587). Il y dit: « Si André Gabrieli n'avait été mon oncle, j'oserais affirmer que, comme il y a en général peu de peintres et de sculpteurs à la même hauteur, de même il y a peu de musiciens et d'organistes qui l'aient égalé. Mais, n'étant guère moins pour lui qu'un fils par les liens du sang, je ne puis dire librement ce que m'inspiraient le sentiment et la vérité. Qui pourrait nier d'ailleurs qu'il a été admirable dans chaque partie de l'harmonie, et en quelque sorte divin? Je pourrais sans crainte faire l'éloge de son habileté, de ses rares inventions, de ses formes nouvelles et des grâces de son style, etc. » La plupart des contempo-

ains et des successeurs d'André Gabrieli confirment les éloges que son neveu accorde à ses talents, et Alberici dit de lui, dans son Catalogue des écrivains illustres de Venise (p. 8): *Uomo di gran valore, e molto stimato e massimo nella musica.*

Les compatriotes de Gabrieli lui donnèrent un témoignage de leur estime pour son mérite lorsqu'ils le chargèrent, en 1574, de composer la musique pour les fêtes publiques qui furent données à Henri III, pendant le séjour qu'il fit à Venise, à son retour de Pologne, pour succéder à son frère Charles IX, comme roi de France. Des morceaux de tout genre furent écrits pour cette occasion par le célèbre artiste; il en a été inséré deux dans la collection publiée par Gardane, en 1587, sous le titre de *Gemma musicalis*. L'un est écrit à deux voix en deux chœurs, l'autre à huit voix, également divisées en deux chœurs. Ces morceaux donnent une haute idée de l'habileté de Gabrieli dans l'art d'écrire. On connaît de ce musicien: 1° *Sacrae cantiones, vulgo Motetta appellata, quinque vocum, tum vtrumque, tum omnis generis instrumentis cantata commodissimè, liber primus*. Venetiis, apud Ant. Gardanum, 1565, in-4° obl. Il y en a une deuxième édition datée de Venise, 1584. 2° *Missarum sex vocum lib. 1*. Venetiis, 1570. 3° *Madrigali a cinque voci, lib. 1*, ibid. 1572. Cette édition n'est pas la première, car le frontispice de mon exemplaire porte: *Di Andrea Gabrieli organista della illust. S. di Venetia in S. Marco il primo libro di Madrigali a cinque voci, nuovamente con ogni diligentia (sic) ristampati*. Il existe une autre édition, imprimée en 1587, chez Angelo Gardano, in-4° obl. L'ouvrage contient vingt-quatre madrigaux et six canzoni. 4° *Madrigali a cinque e sei voci con un dialogo ad otto, libro secondo*, ibid., 1572, Nuremberg, 1572, in-4°. Il existe une autre édition de ce second livre de madrigaux à cinq voix, imprimée chez Ange Gardano, en 1588, in-4° obl. L'ouvrage renferme vingt-deux madrigaux à cinq voix, deux à six, et un dialogue à huit. 5° *Il primo libro de' madrigali a tre voci*, Venise, 1575, Nuremberg, même année. 6° *Liber 1 cantionum ecclesiast. 4 vocum omnibus sanctorum solemnitat. deserv.*, Venise, 1576, in-4°. La deuxième édition de ce livre de motets à quatre voix a pour titre: *Ecclesiasticorum cantionum quatuor vocum omnibus sanctorum solemnitatibus deserventium liber primus*. Venetiis, apud Angelum Gardanum, 1589, in-4° obl. 7° *Cantio-*

(1) M. l'abbé Boini écrit *Andrea di Canareggio* (Mém. stor. crit., t. I, p. 447, n. 226); mais il n'a pas su que ce musicien est le même qu'André Gabrieli.

(2) L'abbé Boini a fait cette faute dans ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina (t. II, p. 316, n. 656).

num sacramum pars 1, 6—16 voc., Venise, 1578, in-4°. 8° Madrigali a 3—6 voci, lib. II, Ven., 1582. 9° idem, lib. III, Ven., 1583. 10° *Canzoni alla francese per l'organo*, Venezia, 1571. Deuxième édition, Venise, 1603. La deuxième partie de ce recueil a paru dans la même année et dans la même ville. 11° *Psalmi Davidici, qui penitentialis nuncupantur, tum omnis generis instrumentorum, tum ad vocis modulationum accommodati sex vocum*. Ibid., 1583, in-4°. 12° *Il primo libro de' Madrigali a 6 voci*. In Venetia per Angelo Gardane, 1578, in-4°. La deuxième édition a paru chez le même, en 1586. 13° *Il secondo libro de' Madrigali a 6 voci*. Ibid., 1580, in-4°. La deuxième édition a paru chez le même en 1586. 14° *Sonate a cinque per i stromenti*, Venezia, appresso Ang. Gardane, 1586, in-4°. 15° *Canti concerti di Andrea e di Gio. Gabrieli, organisti della serenissima Signoria di Venezia: continenti musica di chiesa, madrigali ed altri per voci e stromenti musicali a 6, 7, 8, 10 e 16. Nuovamente con ogni diligenza dati in luce*. In Venezia, appresso Angelo Gardane, 1587. Ce recueil, publié par Jean Gabrieli, après la mort de son oncle, contient soixante-sept morceaux de celui-ci, et dix de l'éditeur. Les pièces d'orgue d'André Gabrieli ont été recueillies avec celles de son neveu, et publiées dans trois recueils intitulés : *Intonazioni d'organo*, lib. 1, Venise 1595. *Ricercari per l'organo*, lib. 2, ibid., 1595. *Ricercari per l'organo*, lib. 3, ibid., 1595. Ces trois collections sont citées par le P. Martini dans l'*Indice* des auteurs de son histoire de la musique (t. 1<sup>er</sup> et 2<sup>o</sup>). On trouve un sonnet à cinq voix d'André Gabrieli dans un recueil qui a pour titre : *Corona di dodici sonetti di Gio. Battista Zuccarini alla gran duchessa di Toscana, posta in musica da dodici eccellentissimi autori, a cinque voci*. In Venezia, appresso Angelo Gardane, 1586. Il y a des madrigaux composés par André Gabrieli dans les recueils qui ont pour titre : 1° *Musica divina di XIX autori illustri a 4, 5, 6 e 7 voci, nuovamente raccolta da Pietro Phalesio, e data in luce; nella quale si contengono i più eccellenti madrigali che hoggi di si cantino*. In Anversa appresso Pietro Phalesio et Giovanni Bellerio, 1595, in-4° obl. 2° *Harmonia celeste, di diversi eccellentissimi musici a 4, 5, 6, 7, e 8 voci, nuovamente raccolta per Andrea Pevernage, e data in luce*. In Anversa appresso Pietro Phalesio et Giovanni Bellerio, 1595, in-4° obl. 3° *Symphonia angelica, di*

*diversi eccellentissimi musici a 4, 5 et 6 voci, nuovamente raccolta per Huberto Waelrant e data in luce*. In Anversa, appresso Pietro Phalesio et Giov. Bellerio, 1594, in-4° obl. Les élèves les plus distingués d'André Gabrieli sont Jean Gabrieli, Léon Hassler, qui reçut ses conseils pendant une année, et le célèbre organiste hollandais Swelling, qui prit de lui des leçons d'orgue, bien qu'il fût élève de Zarlino pour les autres parties de son art.

GABRIELI (JEAN), neveu du précédent, né à Venise en 1557, suivant son épitaphe, eut, comme on l'a vu dans l'article précédent, André Gabrieli, son oncle, pour maître de chant, d'orgue et de composition. La vie de ce grand artiste est tout entière dans ses travaux, dans son influence sur l'art de son temps, et dans l'opinion que ses contemporains et ses successeurs ont eue de ses talents; car les circonstances de cette vie sont presque complètement ignorées. M. de Winterfeld, qui a fait de Jean Gabrieli le prétexte d'un gros livre, où l'on trouve de fort bonnes choses noyées dans une multitude de détails étrangers au sujet (1), M. de Winterfeld, dis-je, n'a pas fourni, en réalité, de renseignements positifs sur cet homme remarquable, et ce qu'il en dit pourrait être renfermé en vingt-cinq ou trente lignes, y compris les titres des ouvrages. Tout ce qu'on sait à l'égard de sa personne, c'est qu'il était déjà connu avantageusement comme compositeur en 1575; qu'il succéda à Claude Merulo, en 1584 (style vénitien), ou 1<sup>er</sup> janvier 1585, comme organiste du premier orgue de l'église Saint-Marc, et qu'il mourut selon toute vraisemblance en 1612, puisqu'il eut pour successeur, le 12 août de cette année, Jean-Paul Savil, dans la place d'organiste du premier orgue de Saint-Marc à Venise; mais suivant son épitaphe, il serait mort seulement le 12 août 1613, à l'âge de 56 ans, plein de force encore et de génie d'invention. Cette épitaphe, placée sur sa tombe dans l'église des frères Augustins de Saint-Étienne, à Venise, est conçue en ces termes : *Hic situs est Johannes Gabriellus, vir ad laudem natus, ciendi motos arte clarissimus: cujus pectus insiderant virtus et gratia, quique tuum fuit, heu! Melpomeno, decus. Luget organa: mens vestra et vita perit mens Augusti, die XII, anno ætatis sue LVI, anno humanæ salutis MDCXIII*. Il ne paraît pas s'être jamais

(1) *Joannes Gabrieli und sein Zeitalter* (Jean Gabrieli et son ancienne époque), Berlin. Schlesinger, 1821, 2 parties gr. in-4° de texte, et une partie de musique gravée.

éloigné de Venise. La bienveillance dont l'honorait le duc de Bavière, Albert V, et les princes ses fils; ses relations amicales avec la célèbre famille des Fugger, d'Augsbourg, avec l'illustre compositeur Jean-Léon Hassler, son condisciple, avec Gruber et d'autres personnes distinguées de l'Allemagne, ne firent solliciter plusieurs fois de se rendre en ce pays; mais les fonctions qu'il remplissait à Saint-Marc et ses travaux semblent avoir été des obstacles invincibles à la réalisation de ce vœu. Georges Fugger, qui était particulièrement son ami, l'avait invité en 1597 à ses noces; Gabrieli, sensible à ce témoignage d'amitié, lui dédia, ainsi qu'à ses frères, la première partie de ses *Symphonies sacrées*. Le style de l'épître dédicatoire, assez peu clair en général, nous laisse dans l'incertitude sur le parti qu'il prit à l'égard du voyage qui lui était proposé: il y a pourtant lieu de croire qu'il ne le fit pas. Au surplus Marc Fugger ayant cessé de vivre presque à l'improviste, le 13 juin 1597, le mariage de ses fils fut retardé d'une année; ce qui ajoute à la vraisemblance que Jean Gabrieli n'alla point à Augsbourg.

La réputation dont cet artiste jouissait parmi ses contemporains était digne d'envie; mais elle n'était pas au-dessus de son mérite. Personne ne pouvait être meilleur juge de ce mérite que son élève Henri Schütz, homme de génie qui a lui-même exercé une puissante influence sur la musique de son temps en Allemagne. Voici comment il s'exprime: « J'allai passer les premières années d'apprentissage de mon art chez le grand Gabrieli. O dieux immortels! quel homme que Gabrieli! Si l'antiquité, si riche en expressions, l'avait connu, elle l'aurait mis au-dessus des Amphions, et si les muses souhaitent le mariage, Melpomène n'eût point voulu d'autre époux que lui, tant il est grand dans l'art du chant. » Michel Prætorius donne aussi beaucoup d'éloges à Jean Gabrieli, dans le troisième volume de son livre intitulé: *Syntagma musicum*. Mais il est inutile de recourir à l'opinion des contemporains de cet artiste, puisque nous possédons ses ouvrages. Ils nous instruisent mieux sur la nature de son talent que ne pourraient le faire par leurs discours les critiques les plus judicieux. L'examen de ces productions m'a fait reconnaître que le style de Jean Gabrieli est essentiellement différent de celui des grands maîtres de l'école romaine, particulièrement de J. Pierluigi de Palestrina, et que ce style peut être considéré comme un type de cette école vénitienne dont Monteverde et Jean Croce

offrent dans leurs ouvrages de belles modifications. L'effet, abstraction faite de la forme et de toute convention, est évidemment la loi qui a guidé ces hardis inventeurs. Jean Gabrieli est souvent incorrect; le style fugué ne lui est pas inconnu; il en fait quelquefois usage avec une certaine élégance d'instinct; mais il ne le manie pas en maître, et sous ce rapport il est non-seulement fort inférieur à Palestrina, qui laisse loin derrière lui tous ceux qui ont essayé de l'imiter, mais même à beaucoup d'autres musiciens du seizième siècle. Le génie de Gabrieli ne le portait point vers ce genre dans la musique vocale; ce n'est que dans les pièces d'orgue qu'il en tire bon parti, parce que, moins gêné pour le mouvement dans les parties instrumentales que dans les vocales, il se sent plus libre, plus hardi; il traite ses pièces plutôt en *ricercari* qu'en véritables fugues. Ce qui brille essentiellement dans les productions de cet artiste, c'est la nouveauté des formes, l'insusité (pour le temps où il écrivait); or, c'est cela qui constitue le génie de transition. C'est principalement dans ses *Symphonies sacrées*, publiées en 1597, que sa faculté d'invention est dans tout son éclat. Ses motets à deux, trois et quatre chœurs qu'on trouve dans ce recueil; la manière admirable dont il fait quelquefois intervenir une voix seule dans de longues phrases, et sans aucun accompagnement; l'effet qu'il sait tirer du dialogue des instruments et des chœurs, sont des choses qui décèlent une puissante imagination. Une idée non moins remarquable est celle qu'il a essayée dans un morceau des *Concerti* réunis à ceux de son oncle, dans le recueil publié en 1587, et qu'il a reproduite depuis, à trois chœurs, dans ses *Sacra symphonia*; idée qui consiste à établir différents chœurs qui dialoguent dans des systèmes de voix absolument différents, l'un, composé de toutes voix graves, le second de voix moyennes, le troisième de voix aiguës. L'opposition d'effet de ces trois systèmes de chœurs a quelque chose de magique.

Comme organiste, Jean Gabrieli ne mérite pas moins d'être compté parmi les plus grands artistes. Il fut intermédiaire entre Claude Merulo et Frescobaldi. S'il a moins de charme que ce dernier dans ses pièces d'orgue, il a plus que son prédécesseur l'art de relever l'intérêt des sujets qu'il choisit par des harmonies piquantes, inattendues, et qui ont une tendance marquée vers la tonalité moderne, comme les productions du génie de Monteverde, son contemporain.

On trouve les premières productions de

Gabrieli dans un recueil qui a été publié à Venise, en 1575, chez les héritiers de Jérôme Scotti, sous ce titre : *Il secondo libro de' madrigali a 5 voci de' floridi virtuos del serenissimo Duca di Baviera, con una a dieci*. Ses autres ouvrages connus sont : 1° *Psalmi penitentiales sex vocibus concin.* Venetiis, 1583, in-4°; 2° *Madrigali a sei voci o istromenti, da cantare o sta da suonare*, Venezia, 1585; 3° *Il primo libro di madrigali et ricercari a quattro voci*, Venezia, appresso A. Gardane, 1587, in-4°; 4° *Canti concerti di Andrea e di Gio. Gabrieli, organisti della serenissima Signoria di Venezia, continenti musica di chiesa, madrigali ed altri per voci e stromenti musicali a 6, 7, 8, 10, 12 et 16*, etc. In Venetia, appresso Angelo Gardane, 1587; 5° *Eccelesiasticæ cantiones quatuor, quinque et sex vocibus*, Venetiis apud Ang. Gardane, 1589, in-4°; 6° *Intonazioni d'organo, lib. 1*, Venise, 1595; 7° *Ricercari per l'organo, lib. 2*, ibid., 1595; 8° *Ricercari per l'organo, libro terzo*, ibid.; 9° *Sacra symphoniz Joh. Gabrielis seren. Reip. Venetiar. organistæ in ecclesia divi Marci : senis 7, 8, 10, 12, 14, 15 et 16 tam vocibus quam instrumentis*. Editio nova, Venetiæ, apud Angelum Gardanum, 1597. La date de la première édition de cet ouvrage ne m'est pas connue. Après la mort de Gabrieli, une deuxième édition du second livre de cette collection précieuse a été publiée à Venise, en 1615. Georges Gruber, ami de Gabrieli, était dépositaire de quelques morceaux de ce grand maître, entre autres d'un madrigal de noces à 16 voix; il réunit ces morceaux à des compositions de Jean-Léon Hassler, et en donna une bonne édition correcte, sous ce titre : *Reliquiæ sacrorum concentuum Giov. Gabrielis et Joh. Leonis Hassleri, utriusque præstantissimi musici, et aliquot aliorum præcellentium ætatis nostræ artificum motettæ 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 16, 18, 19 vocum*. Typis et sumptibus Pauli Kaufmanni, Nuremberg, 1615. Cette collection renferme dix-neuf morceaux de Gabrieli. On trouve des productions de cet artiste dans toutes les collections de pièces choisies des meilleurs maîtres, publiées à Venise, à Nuremberg, à Augsbourg et à Anvers, depuis 1580 jusqu'en 1620, notamment dans : 1° *Il Lauro verde, madrigali a sei voci di diversi eccellentissimi musici, aggiunti di più doi madrigali a otto voci, l'uno d'Alessandro Striggio, l'altro di Gio. Gabrieli*, Venezia, Ang. Garilanc, 1590, in-4°, et Anvers, Pierre Phalèse et Jean Bellere, 1591, in-4° obl.

Il y a plusieurs autres éditions de ce recueil publiées à Venise et à Anvers. 2° *Il trionfo di Dori descritto da diversi, e posto in musica da altrettanti autori, a sei voci*, Venise, Gardane, 1596, in-4°. Il y a des exemplaires de cette édition qui, par suite d'arrangements entre l'éditeur de Venise et Pierre Phalèse, portent l'indication d'Anvers, même année. Phalèse publia ensuite une autre édition (en 1601), dans laquelle il retrancha l'épître dédicatoire de Gardane à Léonard Sanudo; enfin le même Phalèse publia encore une autre édition de la même collection en 1614, in-4° obl. Il y a cinq morceaux de Gabrieli dans le Triomphe de Dori. 3° La collection de Bodenschatz intitulée : *Florilegium portense*, etc., Leipsick, 1606, 1818. M. De Winterfeld a publié plusieurs fragments de Gabrieli, en partition, dans son livre sur ce grand artiste. M. Ferd. Becker a fait imprimer à Leipsick trois chants à deux chœurs du même, et le motet *Benedixisti Domine*, pour deux soprani, deux ténors et trois basses, a paru en partition à Berlin, chez Bote et Bock.

**GABRIELI (DOMENICO)**, compositeur dramatique et virtuose sur le violoncelle, surnommé *Menghino del violoncello*, né à Bologne vers 1640, fut d'abord attaché à l'église de Saint-Pétrone de cette ville, et passa ensuite au service du cardinal Panfilii, grand prieur de Rome, comme on le voit par le titre d'un de ses ouvrages publié à Bologne, en 1691. C'est par erreur que Gabrieli est désigné comme VÉNITIEN, dans la *Dramaturgia* d'Allacci, édition de 1755 (p. 402). Les opéras qu'on connaît de lui sont : 1° *Cleobulo*, au théâtre *Formagliari* de Bologne, en 1683, et qui fut repris au théâtre *degli Accademici uniti*, dans la même ville, en 1694. 2° *Gige in Lidia*, à Bologne, 1683. 3° *Clearco in Negroponte*, à Venise, en 1685. 4° *Rodoaldo Re d'Italia*, 1685, à Venise. 5° *Theodora Augusta*, 1685. 6° *Leggerose gare tra Cesare e Pompeo*, 1686. 7° *Maurizio*, au théâtre *S. Salvatore*, à Venise, en 1687; à Padoue, en 1691, et à Bologne, au théâtre *Malvezzi*, en 1697. 8° *Carlo il Grande*, 1688. 9° *Gordiano*, au théâtre *S. Salvatore*, à Venise, 1688. Ses autres ouvrages connus sont : 1° *Cantate a voce sola*, Bologne, 1691, in-4°. Il parait par la dédicace, qui est de Marino Silvani, que Gabrieli était mort avant la date de cette édition. 2° *Festillum pacis* (Collection de motets) *a alto solo con stromenti*, Bologne, 1695. 3° *Balletti, gigue, correnti e sarabande a due violini e violoncello con basso continuo*, Bologne, 1705, gravé, op. 1<sup>re</sup>.

C'est une réimpression. Gabrieli fut nommé membre de l'Académie des philharmoniques en 1676, et en fut prince en 1683.

**GABRIELLI** (CATHERINE), célèbre cantatrice, née à Rome, le 12 novembre 1730, eut pour père un cuisinier du prince Gabrieli. Douée par la nature d'une voix admirable, elle était arrivée à l'âge de quatorze ans sans avoir eu d'autre guide dans l'art du chant que son goût naturel, et la tradition des chanteurs qu'elle entendait quelquefois au théâtre *Argentina*. Un jour qu'elle chantait, pour se délasser de son travail, un air difficile de Galuppi, le prince Gabrieli, qui se promenait dans ses jardins, l'ayant écoutée, demanda comment une telle virtuose se trouvait chez lui; on lui répondit que ce n'était que la fille de son cuisinier : *S'il en est ainsi*, dit-il, *mon cuisinier sera bientôt un dñs d'or*. Ayant fait venir Catherine en sa présence, il lui fit chanter quelques morceaux dont elle se tira à merveille. Elle était d'ailleurs fort jolie, quoiqu'elle louchât un peu. Charmé de ce qu'il voyait et de ce qu'il entendait, le prince se chargea de l'éducation de la jeune cantatrice, et la confia aux soins de Garcia, dit *Lo Spagnoletto*. Elle passa ensuite sous la direction de Porpora. Le prince donnait souvent des concerts chez lui pour faire entendre sa protégée, et bientôt, il ne fut plus parlé que de la *Cochetta di Gabrielli* (la petite cuisinière de Gabrieli). Ce dernier nom lui est resté. Lorsqu'elle eut atteint l'âge de dix-sept ans (en 1747), elle débuta au théâtre de Lucques comme *prima donna*, dans la *Sofonisba*, de Galuppi : l'enthousiasme qu'elle fit naître alla jusqu'à la frénésie. Son talent était le chant de bravoure; sa vocalisation était facile, et l'étendue de sa voix tenait du prodige. Ce genre de mérite a toujours fait plus d'effet sur le public que l'expression et la correction du style. De là vient que Guadagni, qui possédait au plus haut degré ces qualités du chant, et qui était à Lucques avec la Gabrieli, eut beaucoup de peine à soutenir sa réputation près d'elle. Néanmoins ce célèbre sopraniste, au lieu d'en concevoir de la jalousie, donna des conseils à sa jeune rivale, et s'attacha à former son goût. Elle ne fut point ingrate, et l'on assure qu'elle devint éperdument amoureuse de son nouveau maître. Après avoir paru avec un succès égal sur plusieurs théâtres d'Italie, elle alla à Naples, en 1750, et débuta dans la *Didona*, de Jomelli. Il y a dans cet opéra un air (*Son regina e sono amante*) qui était l'écueil de plusieurs cantatrices : la *Gabrielli* le chanta avec un talent si rare, que les Napo-

litains furent dans l'ivresse, et que sa réputation fut à jamais établie dès ce moment. Métastase, qui dirigeait alors le théâtre de Vienne, s'empressa de la faire venir en cette ville, où elle eut le titre de première cantatrice de la cour. Charmé par le talent de cette femme extraordinaire, l'empereur François I<sup>er</sup> n'allait au théâtre que lorsqu'elle chantait. Métastase lui donna des leçons, et perfectionna sa déclama-tion théâtrale. On dit qu'il ne fut pas insensible à ses charmes; mais elle ne répondit pas à son amour. Partagée entre son goût pour les comédiens, et le désir d'acquiescer des richesses qu'elle ne pouvait obtenir que de la prodigalité des grands seigneurs, elle trompait les uns et les autres. Son inconstance pensa lui causer à Vienne un accident très-fâcheux. L'ambassadeur de France et celui de Portugal en étaient tous deux amoureux, et tous deux se croyaient sans rivaux. Cependant le Français, soupçon-nant enfin qu'il était trahi, trouva le moyen de se cacher dans la maison de sa maîtresse. Il ne tarda point à voir sortir un amant de la chambre de la Gabrieli. Furieux, il s'élança contre elle, et sans doute il l'aurait percée de son épée, si le busc de son corset n'eût opposé de la résistance; elle ne reçut qu'une blessure légère. L'ambassadeur, rentrant en lui-même, se jeta à ses genoux pour lui demander son pardon; il l'obtint à la condition d'abandonner son épée à la cantatrice, qui voulait y faire graver ces mots : *Épée de M. .... qui osa frapper la Gabrielli tel jour*, etc.; mais Métastase parvint à la faire renoncer à son projet, et à rendre l'épée. Elle quitta Vienne en 1765, comblée de richesses, et se rendit en Sicile, où elle excita le même enthousiasme : elle y donna aussi des preuves de ses caprices ordinaires. Le vice-roi l'avait invitée à dîner avec la plus haute noblesse de Palerme; elle tardait à se rendre au palais à l'heure fixée, on envoya chez elle pour savoir la cause de ce retard. Le valet de chambre chargé de cette commission trouva la Gabrieli lisant dans son lit. Elle le pria de faire ses excuses, et de dire qu'elle avait oublié cet engagement. Le vice-roi lui pardonna cette impertinence; mais le soir, lorsque les conviés se rendirent au théâtre, la Gabrieli joua et chanta son rôle à demi-voix et avec la dernière négligence. Ne voulant point souffrir ce nouveau caprice, le vice-roi l'envoya en prison. Pendant douze jours qu'elle y resta, elle donna de somptueux repas, paya les dettes des détenus, et distribua beaucoup d'argent aux pauvres. Le soir, elle réunissait chez elle les prisonniers, et leur chantait de la meilleure grâce

les airs où son talent se déployait avec le plus d'avantage. Le vice-roi fut enfin contraint de céder aux vœux du public; quand la cantatrice sortit de prison, elle était attendue par une foule de pauvres qui l'accompagnèrent chez elle en triomphe. En 1767, elle se rendit à Parme, où l'infant don Philippe devint éperdument épris de ses charmes et de son talent. Il lui passait tous ses caprices; mais il la tourmentait par sa jalousie, jusqu'à l'enfermer quelquefois chez lui dans une chambre dont il gardait la clef. Il en résultait des scènes violentes, dans lesquelles la Gabrielli s'oubliait au point d'appeler le prince *gobbo maledetto* (maudit bossu). Enfin, elle s'évada secrètement de Parme (en 1768), et alla en Russie, où Catherine II l'appela depuis longtemps. Lorsqu'il fut question de régler ses honoraires, la cantatrice demanda cinq mille ducats. *Cinq mille ducats!* lui répondit l'impératrice : *je ne paie sur ce pied-là aucun de mes feld-maréchaux.* — *Votre Majesté n'a qu'à faire chanter ses feld-maréchaux* (1). Catherine II paya les cinq mille ducats. Après un séjour de plusieurs années à Pétersbourg, la Gabrielli retourna en Italie, ayant amassé le capital d'un revenu de quatre mille écus romains (environ vingt-quatre mille francs). Elle chanta à Venise (en 1777) avec Pacchiarotti, et quoiqu'elle eût alors près de quarante-sept ans, ce grand chanteur, malgré son talent admirable, se crut perdu la première fois qu'il se trouva en scène avec elle. Elle déploya ce jour-là tant de moyens, tant d'habileté dans un air de bravoure, que Pacchiarotti s'enfuit derrière les coulisses, en s'écriant : *Povero me! povero me! questo è un portento* (Malheureux que je suis! ceci est un prodige). Ce ne fut pas sans peine qu'on l'engagea à reparaitre pour achever l'ouvrage. Il chanta avec tant d'expression un air qu'il adressait à la Gabrielli, qu'elle en fut émue autant que les spectateurs. A Milan (1780), ses succès furent balancés par ceux de Marchesi, qui chantait dans la même manière; et comme il arrivait souvent alors, les spectateurs se partagèrent en deux partis qui se battaient dans la salle du spectacle, et même dans les rues et dans les cafés, pour la cause de leurs protégés. Après cette saison, la Gabrielli se retira à Rome, avec sa sœur *Anna*, qui l'avait suivie partout comme *seconda donna* : elle y vécut de ses épargnes qui, bien que réduites à environ douze mille livres de rente

par ses prodigalités, suffirent cependant pour assurer son indépendance jusqu'à la fin de sa vie. Elle est morte d'un rhume négligé, au mois d'avril 1796. Elle n'avait jamais voulu contracter d'engagement pour l'Angleterre. « Sur le théâtre de Londres (disait-elle), je ne pourrais suivre toutes mes fantaisies; si je me mettais dans la tête de ne pas vouloir chanter, la populace m'insulterait, et peut-être m'assommerait : j'aime mieux dormir en paix ici, fût-ce même en prison. » Quoique capricieuse et légère, la Gabrielli était bonne; elle faisait beaucoup d'aumônes. Sa conversation était spirituelle, et souvent il lui échappait des traits remplis d'originalité. Dans les dernières années de sa vie, elle donnait des concerts où se rendait la noblesse, qui la traitait avec distinction; mais elle y chantait rarement.

**GABRIELLI** (FRANÇOISE), dite la *Ferrarese*, ou la *Gabriellina*, pour la distinguer de la précédente, naquit à Ferrare en 1735. Ayant remarqué qu'elle était douée d'une jolie voix de soprano aigu, son père la conduisit à Venise, où elle entra au Conservatoire de l'*Ospedaleto*, en 1770. Cette école était alors dirigée par Sacchini, qui donna des soins particuliers à la Gabriellina. Dans une des fêtes du Conservatoire, elle fut entendue par le directeur du théâtre de Saint-Samuel, qui la fit débiter en 1774, comme *seconda donna*. Le succès qu'elle obtint la fit bientôt passer aux rôles de *prima donna buffa*; et ce fut en cette qualité qu'elle parut sur plusieurs théâtres d'Italie. En 1778, elle se trouvait à Florence, et en 1782 à Naples. Elle fut appelée à Londres en 1786, et y chanta avec la célèbre Mara. Après avoir passé quelques années dans cette ville, elle retourna en Italie, et se fit entendre à Turin. Peu de temps après, se trouvant assez riche, elle se retira à Venise, où elle est morte en 1795. Cette cantatrice était excellente musicienne; son chant était brillant et pur, mais on lui reprochait de manquer d'expression. Elle était fort jolie, et, suivant l'usage, elle eut beaucoup d'amants et d'aventures galantes.

**GABRIELLI** (le comte NICOLAS), compositeur amateur, né à Naples, vers 1810, a reçu quelques leçons d'harmonie et d'instrumentation de Donizetti, avec qui il était lié d'amitié. Précédemment il avait étudié l'art du chant avec M. Busti; mais, à vrai dire, le comte Gabrielli est un de ces musiciens de nature qu'on rencontre souvent en Italie, et qui devinent l'art avec plus de facilité qu'ils ne l'apprennent. Il a écrit la musique de plusieurs opéras

(1) On attribue une réponse à peu près semblable à Calzavelli.

qui ont été représentés au théâtre *Nuovo* de Naples, et dans lesquels on trouvait des mélodies faciles et un certain instinct de l'effet dramatique. Ces ouvrages ont été mis en scène depuis 1835 jusqu'en 1847; en voici la liste : 1° *I Dotti per fanatismo*, opéra bouffe, en septembre 1835. 2° *La Lettera perduta*, idem, 1836. 3° *La Parola di matrimonio*, en un acte, 1837. 4° *L'Americano in Fiera*, en deux actes, 1838. 5° *L'Affamato senza danaro*, en un acte, 1839. 6° *Il Padre della debuttante*, en deux actes, 1839, joué avec succès et repris dans l'année suivante. 7° *La Marchesa e la Ballerina*, au printemps de 1840. 8° *Il Condannato di Saragossa*, opéra semi-sérieux, dans l'été de 1842. 9° *Sara, ovvero la Passa della Scozia*, en deux actes, écrit pour le théâtre *Carolino* de Palerme, et représenté sans succès, le 30 mars 1843. 10° *Il Gemello*, opéra bouffe en deux actes, au théâtre du *Fondo*, au printemps de 1845. 11° *Una Passeggiata sul palchetto a vapore*, au petit théâtre de *la Fenice*, pendant le carnaval de 1846. 12° *Giulita di Tolosa*, opéra semi-sérieux, au théâtre du *Fondo*, en 1847. Le comte Gabrielli a de plus écrit la musique de soixante ballets, pour les théâtres *San-Carlo* et du *Fondo*. Fixé à Paris depuis plusieurs années, il a donné d'abord, avec M. Théophile Gautier, *Gemma*, ballet en deux actes à l'Opéra, le 31 mai 1854, puis avec M. de Saint-Georges, *Les Elfes*, ballet en trois actes, joué au mois d'août 1856. Le 17 décembre 1859 il a fait jouer au théâtre de l'Opéra-Comique : *Don Gregorio*, en trois actes, ouvrage très-faible qui n'a pas eu de succès, et dans l'année suivante son opérette intitulé *le Petit Cousin* a été représenté au théâtre des *Bouffes-Parisiens*.

**GABRIELSKI** (JEAN-GUILLAUME), musicien de la chambre du roi de Prusse, et première flûte du théâtre royal de Berlin, est né en cette ville, le 27 mai 1791. Son père, Polonais de naissance, était sous-officier d'artillerie. Jusqu'à sa onzième année, Gabrielski fréquenta l'école du régiment où son père servait. Celui-ci jouait du violon; il donna des leçons de cet instrument à son fils dès l'âge de sept ans. Ses progrès furent si rapides, qu'après un an d'étude il fut en état de jouer des danses dans les guinguettes. Ce travail, devenu bientôt trop pénible pour ses forces, lui fit prendre la musique en aversion, et, sans doute, il se serait livré à une autre profession, si son père ne lui eût permis. A l'âge de neuf ans, il abandonna le violon pour la flûte, qu'il apprit aussi d'abord sous la direction de son père, et dont

un meilleur mécanisme lui fut ensuite enseigné par un capitaine d'artillerie nommé Vogel. Ce n'est que de ce moment que le jeune Gabrielski commença à se faire des idées justes de la musique comme art : une circonstance heureuse vint augmenter ses connaissances. Schruëck, artiste distingué et première flûte de la chapelle du roi, demeurait dans le voisinage de ses parents. Gabrielski allait souvent se placer sous ses fenêtres pour écouter le jeu brillant de cet homme de mérite, qui, ayant été informé de cette circonstance, lui permit de venir le voir souvent. En 1810, Gabrielski commença à se faire entendre dans les concerts; l'année suivante, il en donna un à son bénéfice, dans lequel il exécuta sa première composition qui consistait en un adagio suivi de variations avec orchestre. Lorsque la Prusse se leva en masse, en 1813, il voulut entrer dans un corps de cavalerie; mais, dans une leçon de manège, il tomba de cheval et se cassa le bras, ce qui l'obligea de renoncer à son projet. En 1814, il accepta un engagement comme flûtiste du théâtre de Stettin. Le loisir dont il jouissait dans cette ville lui permit de se livrer à la composition et d'écrire beaucoup de musique pour son instrument. En 1816, il quitta Stettin, pour entrer dans la chapelle du roi à Berlin. L'année suivante, il commença un cours régulier d'harmonie et de composition sous la direction du maître de chapelle Garlich, et plus tard chez Seidel, également maître de chapelle. Il termina ses études chez Birnbach, directeur de musique à Berlin. Les congés trop limités qui lui étaient accordés ne lui permettaient pas d'entreprendre de grands voyages; il allait rarement plus loin que Stettin, Stralsund, Rostock, Lubeck, Hambourg ou Brême. Cependant, en 1822, il se rendit en Pologne, en passant par la Silésie, et donna des concerts à Varsovie.

Les compositions de Gabrielski pour la flûte sont en grand nombre; on y remarque : 1° Trois concertos pour flûte et orchestre, œuvres 48, 50 et 75, Leipzig, Breitkopf et Härtel. 2° Cinq concertinos pour le même instrument. 3° Plusieurs adagios et rondes ou polonaises. 4° Trois grands quatuors pour quatre flûtes, œuvre 53, Leipzig, Breitkopf et Härtel. 5° Quatuor pour flûte, violon, alto et basse, œuvre 60, Leipzig, Probst. 6° Trios pour trois flûtes, œuvres 6, 10, 31, 32, 33, 41, 58, Leipzig, Breitkopf et Härtel; Berlin, Schlesinger. 7° Trios pour flûte, violon et basse, œuvre 45. 8° Environ quinze œuvres de duos pour deux flûtes, et un très-grand nombre d'airs variés,



divertissements, polonaises, rondeaux, etc. Le nombre des productions de cet artiste s'élève à plus de cent vingt œuvres. En 1847, Gabrielski était directeur de musique au théâtre de Cœthen; il était alors âgé de cinquante-six ans.

**GABRIELSKI (Jules)**, frère du précédent, et flûtiste comme lui, est né à Berlin, le 4 décembre 1806. Élève de son frère pour la flûte, il étudia aussi le hautbois et entra à l'âge de quinze ans dans la musique du deuxième régiment de la garde royale. En 1825, il reçut sa nomination de membre de la chapelle royale. On a de lui quelques compositions pour la flûte.

**GABUSSI (Jules-César)**, en latin *Gabuti-us*, né à Bologne, dans la première moitié du seizième siècle, fut maître de chapelle de la cathédrale de Milan. On connaît de sa composition : 1° *Mottetti a cinque et sei voci, libro primo*, Venise, Ange Gardane, 1586, in-4°. 2° *Magnificat a cinque et sei voci et Mottetti con Te Deum a otto voci*, Milano, 1587, in-4°.

**GABUSSI (Vincenzo)**, professeur de chant et compositeur, né à Bologne dans les premières années de ce siècle, a fait ses études sous la direction de plusieurs maîtres dans sa ville natale, et, en dernier lieu, a reçu des leçons de contrepoint de Stanislas Mattei. Son premier opéra, dont le titre est maintenant inconnu, fut représenté sans succès, à Modène, en 1825. Dans la même année, il se rendit à Londres, où il trouva une puissante protection dans la haute aristocratie, comme professeur de chant et comme accompagnateur. Il résida dans la capitale de l'Angleterre et y amassa des économies assez considérables pour pouvoir vivre à Bologne dans une situation aisée. De retour en Italie, vers 1840, il se rappela au souvenir de ses compatriotes par l'opéra intitulé : *Clemania di Valois*, qui fut représenté au théâtre de la Fenice, à Venise, en 1841, et qui fut joué à Milan, quelques mois après. *Non piache a Venetia; dispiaccho a Milano*, dit M. Regli, dans la *Strenna teatrale Europea* de 1845. La partition réduite pour le piano fut publiée par Ricordi dans la même année. La conception dramatique de cet ouvrage n'est pas forte; mais on y trouve des mélodies agréables, des duos et des morceaux d'ensemble bien écrits pour les voix et d'une exécution facile. On a de Gabussi douze ariettes italiennes pour voix de contralto et mezzo-soprano avec accompagnement de piano (Milan, Ricordi); six duos *idem*, *ibid.*, et des duos, trios et qua-

tuors de chambre publiés en morceaux détachés. Ces compositions ont eu du succès dans les salons. Ce genre est celui qui convenait au talent du compositeur.

**GACES BRULÉS ou BRULEZ**, le plus fécond et le meilleur chansonnier du treizième siècle, vivait en 1235. Dans quelques manuscrits, on trouve son nom écrit *Gaste-Blé*, ce qui a fait croire qu'il était Champenois, parce qu'il y avait de son temps une famille noble de ce nom en Champagne. Il nous apprend, dans une de ses chansons, qu'il a voyagé en Bretagne, mais qu'il n'était point de cette province :

« Les oïllons de mon païs  
« Ai oïz en Breitaingnant. »

C'est-à-dire : « J'ai entendu en Bretagne les oïllons de mon pays. » Il y a, de ce trouvère, soixante-dix-neuf chansons. On en trouve soixante-trois dans les divers manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, avec les airs de quelques-uns.

**GADE (Trineben)**, compositeur de musique de danse, né à Berlin, vers 1820, a publié un très-grand nombre de recueils de danses de différents caractères, dont il a puisé les motifs particulièrement dans la musique de Spontini, quoique le caractère des œuvres de ce compositeur soit en général peu favorable au rythme de la danse. On a aussi de Gade un ballet qui a pour titre : *les Campagnards jaloux*, et beaucoup de chansons allemandes, avec accompagnement de piano. A l'égard de quelques pièces pour le piano qu'il a publiées, elles ont eu peu de succès.

**GADE (Niels-Guillaume)**, compositeur, organiste et directeur de la société des concerts à Copenhague, est né dans cette ville, le 22 octobre 1817. Fils d'un fabricant d'instruments de musique, il montra dès son enfance de belles dispositions pour l'art qu'il a cultivé depuis lors avec succès. Des maîtres obscurs lui enseignèrent les éléments du piano, du violon et de la guitare; mais ses heureuses facilités suppléèrent à l'insuffisance de son éducation musicale. Bien jeune encore, il fut admis comme violoniste dans l'orchestre de la chapelle royale. Vers le même temps commencent ses travaux dans la composition : il reçut, dit-on, quelques leçons d'harmonie de Weyse; mais il est vraisemblable que ce fut par la lecture des partitions qu'il acquit son instruction de piano solide. En 1841, Gade prit part à un concours ouvert dans sa ville natale par une société d'amateurs pour la meilleure ouverture à grand orchestre. *Orestes* fut le sujet qu'il choisit pour

sa composition romantique. Spohr et Frédéric Schneider avaient été choisis pour juges du concours : ils décernèrent le prix à l'ouvrage de Gade. Cette ouverture a été publiée aux frais de la société qui avait ouvert le concours, et souvent exécutée à Leipsick, à Dresde, à Cassel et à Prague, aux applaudissements du public. Encouragé par ce succès, Gade écrivit sa première symphonie (en *ut* mineur) et l'envoya à Leipsick; Mendelsohn en dirigea l'exécution dans un concert du Gewandhaus. L'impression qu'elle produisit fut si favorable, et les journaux de musique en parlèrent avec tant d'éloges, que le roi de Danemark accorda un subside au jeune artiste pour faire un voyage en Italie. Il y prolongea son séjour jusqu'à la fin de 1843. De retour à Copenhague au commencement de l'année suivante, Gade n'y resta pas longtemps, car il fut appelé à Leipsick peu de mois après pour diriger les concerts du Gewandhaus, en remplacement de Mendelsohn, à qui le roi de Prusse venait d'assurer une position honorable à Berlin (voyez MENDELSSOHN-BARTHOLDY). Pendant son séjour à Leipsick, Gade fit preuve de beaucoup d'activité dans la production de ses ouvrages, car, dans l'espace de trois ans et quelques mois, il écrivit et fit exécuter sa seconde et sa troisième symphonies, deux ouvertures; une grande cantate de fête; un poème dramatique intitulé : *Comala*, pour voix seules, chœur et orchestre; une sonate pour piano et violon; un quintette et un *ottetto* pour des instruments à cordes; diverses pièces pour le piano, et des chants à voix seule avec piano et à plusieurs voix.

Cependant Mendelsohn n'avait pas tardé à éprouver à Berlin des dégoûts qui le décidèrent à donner sa démission de ses emplois : il revint à Leipsick et y reprit sa position de directeur des concerts. Dès ce moment, la situation du jeune compositeur danois devint fautive, n'y ayant plus de fonctions déterminées, quoiqu'on lui eût offert une place de professeur au Conservatoire de cette ville; ces circonstances le décidèrent à retourner dans sa patrie, en 1848. Arrivé à Copenhague, il y accepta une place d'organiste de la cour et la direction de l'orchestre de la Société des concerts. Depuis cette époque, il a écrit deux symphonies nouvelles; une ballade sur des traditions populaires du Danemark, pour des voix seules, chœur et orchestre; une grande pièce pour quatre voix, orchestre et piano obligé; quelques morceaux de piano de diverses formes, et des chants danois. De ses ouvrages, dont le nombre s'élève jusqu'à ce jour (1860) à quarante-cinq environ,

on a publié ceux-ci : 1° *Ostian*, ouverture couronnée, op. 1, à grand orchestre, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° *Oeuvre* deuxième, inconnue. 3° *Sange af Agnete og Havemanden*, poème dramatique en langue danoise, par Anderson, avec accompagnement de piano, op. 3, Copenhague, Løse. 4° *Nordiske Tonebilleder*, fantaisie pour piano à quatre mains, op. 4, *ibid.* 5° Première symphonie en *ut* mineur, à grand orchestre, op. 5, Leipsick, Kistner. 6° Sonate pour piano et violon (en *la*), op. 6, Leipsick Breitkopf et Hærtel. 7° *Im Hochlande* (dans les montagnes), ouverture écossaise à grand orchestre (en *ré*), op. 7, Leipsick, Kistner. 8° Quintette pour deux violons, deux altos et violoncelle, op. 8, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 9° Neuf *Lieder* dans le style populaire, pour deux soprani avec piano, op. 9, *ibid.* 10° Deuxième symphonie à grand orchestre (en *mi*), op. 10, *ibid.* 11° Chants pour des voix d'hommes à quatre parties, op. 11, *ibid.* 12° *Comala*, poème dramatique pour voix seule, chœur et orchestre, op. 12, *ibid.* 13° Cinq chants pour soprano, contralto, ténor et basse, op. 13, Leipsick, Kistner. 14° Overture à grand orchestre (en *ut*), n° 3, œuvre 14, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 15° Troisième symphonie à grand orchestre (en *la* mineur), op. 15, *ibid.* Sans numéros d'œuvres ou inédits : 16° *Erlkönigs Tochter* (la Fille du roi), tiré d'une ballade populaire du Danemark, pour voix solo, chœur et orchestre. 17° *Danske Sange* (chants danois en deux suites), Copenhague, Løse et Olsen. 18° *Frühlingsblumen*, fantaisie pour piano, *ibid.* 19° *Scandinaviske Folkesange* (chants populaires scandinaves arrangés pour piano), *ibid.* 20° *Farvel Lille Grotte*, romance avec accompagnement de piano, *ibid.* 21° Quelques petites pièces de formes diverses pour piano, *ibid.* 22° Deuxième acte d'un ballet intitulé : *Napolé*, arrangé pour piano, *ibid.* Le premier acte avait été écrit par Hellstedt, et le troisième par Pauli. 23° Quatrième symphonie à grand orchestre (en *mi* bémol). 24° Cinquième symphonie à grand orchestre, avec piano obligé. 25° Grande cantate de fête, exécutée à Leipsick en 1845. Divers autres ouvrages produits depuis 1850, et qui me sont inconnus.

Les compositions de Gade n'indiquent pas en lui la faculté de création : la nature de ses idées, l'enchaînement des périodes, le style, enfin, dérivent évidemment de la manière de Mendelsohn. L'engouement de Leipsick, et en général de la Saxe pour les œuvres du jeune compositeur, s'est bientôt dissipé, quand la

fatigue produite par la monotonie de ce style a commencé à se faire sentir, sans qu'on se rendit précisément compte des causes de cette fatigue.

**GAEBLER** (E. F.), directeur de musique et professeur de cet art à la Maison des orphelins et au Pädagogium de Züllichau, est né dans le courant de 1815. Il reçut sa première instruction musicale de C. Karow, professeur supérieur au séminaire de Bunzlau, de qui il apprit particulièrement les éléments du piano et de l'orgue. Ensuite il se rendit à Berlin, où il devint élève de W. Bach pour l'orgue et la musique d'église. Il y suivit aussi les leçons du professeur Marx, à l'université. Lorsque Köhler (voyez ce nom) mourut à Züllichau, Gaebler fut appelé dans cette ville pour le remplacer dans les divers emplois mentionnés ci-dessus. Il s'est fait connaître par des compositions de musique d'église parmi lesquelles on remarque : 1° Le trente-quatrième psaume pour quatre voix d'hommes en chœur, op. 1, Berlin, Guttentag. 2° Le trente-sixième psaume, *idem.*, op. 2, *ibid.* 3° Douze petites pièces d'orgue, op. 4, *ibid.* 4° Huit préludes d'orgue pour des chorals, op. 5, *ibid.* 5° *Choral Buch* (livre choral pour deux ténors et basse), op. 6, *ibid.* 6° Hymne de fête pour un chœur d'homme, op. 9, *ibid.* 7° Introduction et fugue pour l'orgue à quatre mains, op. 10, *ibid.* 8° Deux motets allemands pour un chœur d'hommes à quatre parties, op. 11, *ibid.*

**GÆHLER** (J. DE), conseiller de conférence et premier bourgmestre à Altona, naquit dans cette ville en 1748 et y mourut en 1825. Élève de Ch. Ph. Eimm. Bach, il fut un claveciniste distingué. On a de lui quelques bons articles publiés dans les premières années de la *Gazette générale de musique* de Leipsick.

**GÆHRICH** (WENZELAS), musicien de la chapelle du roi de Prusse, né en Bobême vers 1798, fut d'abord attaché à l'orchestre de Leipsick. Artiste organisé de la manière la plus heureuse pour la composition, et doué d'une imagination originale, mais dominé par la paresse, et donnant peu de soins à ses productions, il n'a pas réalisé tout ce qu'on pouvait attendre de lui. Ses premières œuvres, publiées en 1818, et dans les années suivantes, à Leipsick, consistèrent en cinq recueils de danses de différents caractères, pour l'orchestre et pour le piano. Une multitude d'idées neuves se faisaient remarquer dans ces légères compositions. Un concertino pour alto et orchestre fut ensuite publié par M. Gæhrich, et augmenta l'espoir que ses amis avaient en lui pour l'ave-

nir. Malheureusement ses ouvrages se succédaient avec beaucoup de lenteur; ce ne fut qu'en 1832 qu'il fit paraître à Leipsick, chez Breitkopf et Härtel, deux symphonies à grand orchestre (en mi bémol et en ré), compositions de haute portée, suivant quelques journaux, qui réalisent les prévisions de ceux qui connaissaient déjà une partie des facultés de l'artiste. Postérieurement il a écrit la musique de plusieurs ballets pour le théâtre royal de Berlin, l'opéra intitulé *die Kreolin* (la Créole), des ouvertures, un quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 4, six Lieder pour des voix d'hommes et quelques autres compositions. Ses derniers ouvrages ont été publiés en 1830.

**GÆNSBACHER** (JEAN-BAPTISTE), maître de chapelle de l'église métropolitaine de Saint-Étienne, à Vienne, est né le 8 mai 1778 à Sterzing, dans le Tyrol (1). Son père, instituteur et directeur de chœur, l'instruisait dans le chant, et lui donna des leçons d'orgue et de plusieurs autres instruments. Les progrès du jeune Gænsbacher furent rapides. Il n'avait que huit ans lorsqu'il fut employé comme enfant de chœur à Inspruck, puis à Halle, et déjà il lisait avec facilité toute espèce de musique. En 1789, il alla à Bolzen où un religieux, nommé le P. Reiner, lui donna des leçons d'orgue; Neubauer lui apprit à jouer du violon, et le P. Fende lui enseigna le violoncelle. Le collège de cette ville lui offrit en même temps l'occasion de faire un cours d'humanités. A sa sortie du collège, il obtint une place de précepteur; mais en 1795 il abandonna cette position, pour aller à Inspruck faire un cours de philosophie, n'ayant d'autres moyens d'existence que de donner quelques leçons, et de chanter en qualité de choriste dans les églises; ce fut à cette époque qu'il s'essaya dans la composition, en écrivant des morceaux de piano, des canons, des sérénades, des motets et une messe avec accompagnement d'instruments à vent. Les armées françaises menacèrent l'année suivante l'existence de l'Autriche, et Gænsbacher quitta ses études favorites pour voler à la défense de sa patrie. Après avoir servi dans une compagnie de tirailleurs tyroliens, il fut mis à la tête d'un corps de trois cents hommes de la Landsturm, se distinguant, et fut récompensé par la petite médaille d'or comme quelques officiers de troupes

(1) Suivant la *Gazette générale de musique* de Leipsick, le 7 du même mois; mais la date donnée dans le *Lexique* de Schilling et par M. Ant. Schmidt, dans ses *Biographies* de quelques musiciens de Vienne, paraît être exacte, car ce dernier a travaillé sur de bons Mémoires.

régulières. Retiré du service militaire après la paix, il se rendit à Vienne, en 1802, pour y étudier l'harmonie sous la direction de l'abbé Vogler, qui l'initia à son système. De bienveillants amis venaient alors à son secours pour l'aider à faire ses études; peu de temps après, il fut admis dans la maison du comte Firmian, conseiller de l'empire, et dès lors il put se livrer entièrement à des études de musique théorique et pratique. Il passa les années suivantes tantôt dans le lieu de sa naissance, tantôt à Waradin, chez son élève le comte Erdedy; puis il retourna à Vienne, pour y prendre des leçons de contrepoint d'Albrechtsberger. Appelé au château de Trummersdorf par le comte Firmian, son protecteur, il interrompit de nouveau ses études didactiques pour s'y rendre. Après une saison d'été passée dans cette terre, Gënsbacher retourna à Inspruck, où il fit un séjour de plusieurs années, interrompu seulement par quelques visites à sa mère, veuve alors, et qui demeurerait toujours à Sterzing. En 1810, il visita son ancien maître Vogler à Darmstadt, et s'y lia d'amitié avec Charles-Marie de Weber, Meyerbeer et Godefroid Weber. Cette amitié ne s'est jamais démentie. On sait en quels termes touchants l'auteur du *Freyshütz* s'est exprimé sur ces liens qui unissaient d'éminents artistes, dans ses lettres à Godefroid Weber, publiées dans la *Cecilia*, et traduites dans le sixième volume de la *Revue musicale*. Gënsbacher passa la deuxième moitié de l'année 1810 chez son Mécano, en Bohême, et y écrivit un grand *Requiem* (imprimé depuis lors) pour les obsèques de la comtesse Althm, qui lui avait laissé un legs considérable par son testament.

Les événements de l'année 1813 révélèrent tout à coup l'ardeur belliqueuse de Gënsbacher; il entra au service militaire avec le grade de capitaine, se distingua à la tête d'un corps franc organisé à Klagenfurt, fit ensuite la campagne de Naples contre Murat, et reçut, en 1817, la grande médaille d'or décernée aux officiers qui avaient fait preuve de mérite. Retiré dans la vie civile, il reprit ses travaux d'art, mais il fut longtemps encore avant d'obtenir une position convenable pour son talent; enfin, en 1823, la place de maître de chapelle de Saint-Étienne devint vacante par la mort de Preindl, et elle lui fut donnée. Il était alors âgé de quarante-cinq ans.

Les compositions de ce maître se divisent en trois classes : 1° La musique d'église. 2° La musique instrumentale. 3° La musique de chant avec ou sans accompagnement. I. musi-

que d'église. 1° *Requiem*, à quatre voix, orchestre et orgue, œuvre 15, Vienne, Haslinger. 2° Messe (en si bémol), à quatre voix, orchestre et orgue, œuvre 32, Vienne, Diabelli. 3° *Requiem*, à quatre voix, orchestre et orgue, op. 38, *ibid.* 4° Messe à quatre voix, orchestre et orgue, op. 41, Vienne, Haslinger. 5° Treize autres messes solennelles, en manuscrit. 6° Offertoire (*Domine Deus salutaris me*), pour voix de basse, chœur, orchestre et orgue, *ibid.* 7° *Eccles sacerdos magnus*, hymne à quatre voix et orchestre, op. 39, Vienne, Diabelli. 8° Graduel (*Sí ambulavero*), pour quatre voix et orchestre, op. 42, Vienne, Haslinger. 9° Offertoire (*Inclina, Domine*), pour quatre voix, orchestre et orgue, op. 43, *ibid.* 10° Vingt-six graduels pour différentes voix, chœur, orchestre et orgue, en manuscrit, ainsi que plusieurs offertoires, motets, motets funèbres, hymnes, psaumes; deux *Requiem*; chant pour l'avent; séquences pour les processions; neuf *tantum ergo*; cinq litanies, dont une pour l'office de la vierge Notre-Dame de Lorette, et une autre sur des paroles allemandes; un *Asperges*; deux *Salve Regina*; trois *Ave Maria*; plusieurs vêpres; un *Eccles sacerdos*; quatre psaumes de vêpres; deux *Regina celi*; deux *Te Deum*, etc. II. musique instrumentale. 1° Sérénade pour guitare, flûte, violon et alto, op. 12, Vienne, Haslinger. 2° Sérénade pour clarinette, alto, violoncelle et guitare, op. 28, Augsbourg, Gombart. 3° Deux sonates pour guitare et violon, op. 10, Leipzig, Breitkopf et Hærtel. 4° Trio (en fa) pour piano, violon et violoncelle, op. 16, Augsbourg, Gombart. 5° Sonate (en sol), pour piano, violon et violoncelle, Vienne, Haslinger. 6° Sonates pour piano et violon (en mi), op. 5, Vienne, Haslinger, (en ut), op. 11, Augsbourg, Gombart. 7° Nocturne pour piano et violon, Vienne, Mollo. 8° Airs variés, divertissements, rondeaux et sonates pour piano à quatre mains, œuvres 9, 20, 28, 29, 30, 31, Vienne, Leipzig et Berlin. 9° Plusieurs airs variés pour piano et violon, Vienne, Haslinger. 10° Airs variés pour piano seul, *ibid.* 11° Deux marches et deux suites pour musique militaire. 12° Douze marches pour plusieurs trompettes. 13° Concertino pour clarinette et orchestre. 14° Trois recueils de danses allemandes pour l'orchestre. 15° *Amusement des tirailleurs tyroliens*, thème varié pour orchestre complet. 16° Ouverture et musique pour les *Croisés* de Kotzebue. 17° Symphonie à grand orchestre. III. musique de chant. 1° *Trois tertzetti* à 2 sopranos et tenors con

*piano forte*, op. 1, Berlin, Schlesinger. 2° Six recueils de chansons allemandes pour voix seule avec accompagnement de piano, œuvres 4, 9, etc., Leipsick, Offenbach, Berlin. 3° *L'Attente*, de Schiller, pour voix seule avec accompagnement de piano, Bonn, Simrock. 4° Six chansons allemandes avec accompagnement de guitare, op. 3, Leipsick, Peters. 5° Trois chansons italiennes avec guitare, op. 17, Augsbourg, Gombart. 6° Trois quatuors pour quatre voix; quatorze canons; six cantates de circonstance; le *Coscou* de Gellert, etc., etc. Gœnsbacher est mort à Vienne, le 13 juillet 1844.

**GÆRTNER** (ANTOINE), facteur d'orgues à Tachau, en Bohême, né vers 1730, a construit, en 1765, le grand orgue de l'église métropolitaine de Prague, et n'a reçu pour cet ouvrage que la minime somme de six mille florins. L'instrument est composé d'un grand nombre de jeux, de trois claviers à la main et d'un clavier de pédales. Gærtner a fait aussi le bel orgue du couvent de Tepel, considéré comme un ouvrage parfait en son genre. (Voyez l'article sur les orgues d'église de la Bohême, dans la *Statistique* de Riegger, septième cahier, p. 106; la description de l'orgue de Strahow, par J.-L. Oelschbœrgeld, et la description de la ville de Prague, par Schaller, t. I<sup>er</sup>, p. 185.)

**GÆRTNER** (JEAN), première flûte de l'ancienne chapelle de la cour à Fulde, né au Mont-Saint-Pierre, près de cette ville, en 1740. L'évêque primat de Fulde, grand ami des arts, l'envoya à Mannheim chez Wendling qui, par ses soins, en fit un artiste distingué. Gærtner perfectionna ensuite son talent par ses voyages en Allemagne. De retour à Fulde vers 1778, il y est mort en 1789. Ce musicien s'est fait connaître par quelques compositions pour la flûte, des cantates et des opérettes qui sont restées en manuscrit.

Un autre musicien nommé **GÆRTNER** (J.-A.) a publié des danses allemandes pour la guitare à Posen et à Leipsick; des airs variés pour piano, Leipsick, Breitkopf et Hœrtel; et des chansons allemandes à voix seule, avec accompagnement de piano. Cet artiste a vécu en Pologne pendant quelques années.

**GAETANO** (...), compositeur italien, vécut en Pologne dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, et fut maître de chapelle du roi Stanislas-Auguste Poniatowski. Il écrivit un opéra polonais intitulé : *Zołnierz Csar-koziesnik* (le Soldat sorcier). On n'a pas d'autres renseignements sur cet artiste.

**GAFFAREL** (JACQUES), hébraïsant et orientaliste, né, en 1601, à Maunes, en Provence, fut quelque temps bibliothécaire du cardinal de Richelieu. Il mourut à Sagone, en 1681, à l'âge de quatre-vingt-neuf ans. Fabricius cite (Biblioth. græc. et antiq.) un traité intitulé : *De musico Hebræorum stupenda*, par Gaffarel, qui, selon ce bibliographe, serait resté en manuscrit. Cependant on voit dans les *Observation. Miscellan.* (t. II, p. 121) que cet ouvrage a été imprimé en 1625.

**GAFFI** (BERNARD), compositeur de l'école romaine, vécut dans les premières années du dix-huitième siècle. On a publié de sa composition : *Cantate de l'Amor e voce sola*. Roma, Mascardi, 1700. On trouve aussi de ce maître, dans la bibliothèque du Lycée communal de musique, à Bologne : *Cantate a voce sola con violini et due bassi*, en manuscrit.

**GAFFORINI** (ELISABETH), célèbre cantatrice, brilla sur les théâtres de l'Italie, de l'Espagne et du Portugal, depuis 1790 jusqu'en 1812; elle chanta encore le 15 mai 1815 au théâtre de la Scala, dans une cantate composée par Federici pour l'arrivée de l'archiduc d'Autriche dans cette ville. J'ai cherché en vain des renseignements sur cette virtuose du chant dans les biographies, dans les almanachs de spectacle d'Italie, et même dans les notices publiées par Gervasoni sur les musiciens italiens du dix-huitième siècle. Tout ce qu'on sait d'elle, c'est qu'après avoir débuté au théâtre de Vienne en 1789, elle chanta avec succès à Venise, à Bologne, à Naples, jusqu'en 1795 où elle fut engagée au théâtre de Madrid. Puis elle alla à Lisbonne, où elle chanta pendant deux ans avec Crescentini. De retour en Italie vers la fin de l'année 1800, elle chanta à Milan au printemps de 1801, puis à Turin, et revint à Milan pour le carême de 1802. En 1805, elle était à Florence, l'année suivante à Milan, où elle retourna encore en 1808, 1810 et 1811. La réputation de cette cantatrice fut brillante. Au bas de son portrait, gravé à Milan, on a placé ces deux vers qui font voir qu'elle était belle et que son chant était admiré :

La vedi o l'odi, eguale è il tuo periglio :  
Ti vince il canto e ti rapisce il ciglio.

**GAFORI** ou **GAFORIO** (FRANCESCO), en latin **GAFURIUS**, écrivain didactique sur la musique, naquit à Lodi le 14 janvier 1451. Son père, simple soldat, s'appelait *Bettino Gafori*, et sa mère, *Catherine Fioravaga*. Destiné à l'état ecclésiastique par ses parents, il étudia la théologie, le plain-chant et la composition de la musique. Son maître dans cet

art fut un moine nommé *Codendach*, qu'il appelle *Bonadies* dans ses écrits. Ayant été ordonné prêtre, il alla pendant deux ans à Mantoue près de son père qui était au service de Louis de Gonzague. Gafori y passa deux années uniquement livré à l'étude de la théorie de la musique; puis il alla à Vérone, où il continua pendant deux autres années les mêmes études. Il ne quitta Vérone que pour suivre à Gênes Prosper Adorno, sixième doge de cette famille qui, après avoir été chassé de Gênes par Fregoso, y rentra en 1477; mais, après la victoire qu'il remporta le 7 août 1478 sur les troupes de Jean Galéas, il fut obligé de nouveau de s'enfuir, et de gagner à la nage un vaisseau qui le conduisit à Naples, n'ayant d'autre compagnon de sa fuite que Gafori. Celui-ci trouva dans cette ville Jean Tinctoris ou Tinctoris, Guillaume Garnier ou Garnerius et Bernard Hycart, savants musiciens belges, dont la fréquentation fut utile à Gafori. Le premier avait achevé depuis peu de temps les traités de musique que nous avons de lui. Fink dit, dans l'article du *Lexique musical* de Schilling, sur Gafori, que ce musicien soutint à Naples des discussions sur la théorie musicale avec ces savants; mais il se trompe; ce fut avec Philippe Bononio, surnommé *Philippe de Caserto* à cause du lieu de sa naissance, qu'il eut ces discussions publiques qui étaient dans l'esprit de ce temps. Deux ans après son arrivée à Naples, il y publia son premier traité de musique qui le fit connaître avantageusement. Cependant sa situation était précaire dans cette ville, car son protecteur Adorno, dépouillé lui-même de ses biens par les Génois, ne pouvait plus rien pour sa fortune. Deux fléaux (la peste et la guerre), apportés par les Turcs dans le royaume de Naples, obligèrent Gafori à s'en éloigner et à chercher un asile à Lodi, sa ville natale. Il y resta peu de temps, parce que le chanoine Barni lui donna le conseil de se rendre à Monficcello, dans le Crémonais, où il fut engagé comme maître du chœur par l'évêque Charles Pallavicini. Il y donna pendant trois ans des leçons de musique, et alla ensuite à Bergame pour y remplir les fonctions de chantre et de professeur, mais bientôt, à la recommandation de Barni, chanoine de Lodi et vicaire de l'archevêque de Milan, il fut nommé, en 1484, non pas maître de chapelle de la cathédrale, comme le disent Gerber, Choron et Fayolle, et Fink, mais chantre du chœur de cette église, maître des enfants, et premier chantre de la chapelle du duc L. Sforce. Il remplit avec distinction ces fonctions, particulièrement celles de professeur

de musique de l'école fondée pour lui. Il mourut à Milan le 24 juin 1522, à l'âge de 71 ans, et plein de force intellectuelle; car deux ans auparavant il soutenait une vive dispute avec J. Spataro, et, dans un écrit qu'il publia à cette occasion, fit preuve de beaucoup de vivacité d'esprit.

Gafori a exercé une puissante influence sur les études musicales de son temps. La plupart des écrivains sur la musique, qui lui succédèrent immédiatement, citent ses opinions comme des autorités. Vainqueur dans les discussions qu'il eut à soutenir contre ses contemporains, il eut l'avantage par son érudition musicale; mais il gâta ses succès par le défaut de politesse et par l'orgueil qui règnent dans ses écrits. Considéré dans sa doctrine, il est inférieur à Tinctoris, son contemporain, sous le rapport de la méthode et des connaissances pratiques de l'art; celui-ci a traité de la solmisation, de la tonalité, de la notation et de l'art d'écrire avec un talent très-remarquable pour le temps où il a vécu; il paraît avoir attaché peu d'importance aux considérations arithmétiques de la constitution des intervalles; Gafori, au contraire, a fait de cette partie de la science l'objet de travaux considérables. Sa *Musique pratique* est un ouvrage du plus haut intérêt; mais il est évident que l'auteur s'est servi avec avantage, pour les deuxième et troisième livres, des traités de Tinctoris, particulièrement du *Tractatus de contrapuncto*, qui était terminé vingt ans avant que son livre parût; mais ses exemples sont moins bien écrits. Le quatrième livre de cet ouvrage est ce qu'on possède de plus complet et de meilleur sur les proportions des valeurs de notes dans la notation difficile et compliquée des quinzième et seizième siècles. Cet ouvrage donne un avantage incontestable à Gafori sur tous les auteurs didactiques de musique qui ont écrit vers la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième. La plupart de ces auteurs, préoccupés de la tonalité de la musique grecque, et du système des proportions numériques des intervalles, se sont consumés en efforts vains pour ressusciter un art qui n'avait plus d'analogie avec les besoins de leur époque, et pour donner, par le calcul, à l'art pratique, des bases que celui-ci ne pouvait trouver qu'en lui-même. De là vient que les traités de musique de ces auteurs ont eu peu d'influence sur les développements de cet art, et n'ont plus aujourd'hui d'intérêt que par quelques faits historiques qui se rattachent à l'époque où ils ont paru. Gafori a payé le tribut à son temps, et s'est aussi beaucoup occupé et

des modes de la musique grecque, et du calcul des intervalles par les divisions du monocorde. Son premier ouvrage, qu'il fit paraître à Naples en 1480, et le quatrième, qu'il publia à Milan en 1508, sont remplis de ces choses; mais le nom de l'auteur de ces livres n'aurait pas eu tant de célébrité s'il n'eût été attaché qu'à ceux-là : cette célébrité est due principalement au traité de musique pratique. C'est donc à tort que Fink dit, dans l'article *Gafori* du *Lexique* de Schilling, que l'ouvrage le plus important de cet écrivain est celui qui a pour titre : *De harmonia musicorum instrumentorum opus*. Les trois premiers livres de cet ouvrage ne renferment que des commentaires sur la doctrine des intervalles des modes grecs exposés par Boèce, d'après les anciens théoriciens; les neuf premiers chapitres du quatrième livre ont pour objet les propriétés et l'usage de ces modes; les chapitres X, XII, XIII, XIV et derniers renferment un exposé du système de Pythagore sur l'analogie de la musique avec l'harmonie universelle. Ces derniers chapitres ne sont pas sans intérêt; mais, en somme, l'utilité de l'ouvrage a été irès-inférieure à celle du traité de la musique pratique, et son intérêt historique n'est pas comparable à celui de l'autre ouvrage.

Les écrits publiés par Gafori ont eu de nombreuses éditions qui attestent le succès qu'ils ont obtenu dans la nouveauté. En voici l'indication : 1<sup>o</sup> *Clarissimi et praeantissimi musici Franchini Gafori Laudensis theoricum opus musicae disciplinae*. Impressum Neapoli, per Franciscum di Dino Florentinum, anno Domini MCCCCLXXX, die octavo octobris, in-4<sup>o</sup> de 114 feuillets. Si Gafori a été l'éditeur de son ouvrage, ce titre annonce peu de modestie. Cette édition est la première de ce livre; elle est fort rare. Gerber a fait un double emploi en citant deux ouvrages de Gafori imprimés à Naples en 1480, l'un sous ce titre : *De effectibus et commendatione musicae*; l'autre, sous celui-ci : *Theoricum opus harmonicae disciplinae*. Le premier n'est que l'intitulé du premier chapitre du même ouvrage, le second est inexact. Fink n'a rien su de tout cela, et a copié Gerber. Burney a très-bien remarqué que ce traité de musique, divisé en cinq livres, renferme une sorte d'abrégé du traité de Boèce dans les quatre premiers; le dernier est un exposé de la tonalité de la musique grecque, suivi de celui du système de solmisation attribué à Gui d'Arezzo. La deuxième édition a pour titre : *Theorica musica Franchini Gafuri Laudensis*. Impressum Medio-

lani per magistrum Philippum Mantegatium dictum Cassanum, opera et impensa magistri Joannis Petri de Lomacio, anno salutis MCCCCLXXXII, die quindecimo decembris, in-4<sup>o</sup>. Cette édition n'est point identique avec la première; de nombreux changements y ont été faits par l'auteur, tant dans la forme du livre que dans le style : il y a peu de chapitres où quelqu'un de ces changements ne se fasse apercevoir. Le catalogue des livres de M. Reina, de Milan, dont la vente a été faite à Paris en 1834, indique (n<sup>o</sup> 712) une édition de ce livre sous la date de 1482 : c'est une erreur du rédacteur de ce catalogue; c'est 1492 qu'il faut lire. Il y a un exemplaire sur vélin de celle-ci à la bibliothèque impériale, à Paris. Au catalogue de la bibliothèque de Soult, on trouve la citation d'une édition du même ouvrage, sous la date de 1486; c'est une faute d'impression : cette édition n'existe pas. 2<sup>o</sup> *Practica musicae sive musicae actiones in IV libris*. Mediolani, per Guil. Signerra, 1496, in-fol. Les nombreux exemples dont cet ouvrage est rempli sont imprimés par des planches gravées en bois. Le premier livre traite des principes et de la constitution de tons du plain-chant. Il contient quelques intonations conformes au rit ambrosien. Le deuxième livre est relatif à toutes les parties de la notation, le troisième au contrepoint, et le dernier aux proportions des notes, des temps, des prolations et des modes. Une deuxième édition de ce bon ouvrage a été publiée l'année suivante à Brescia, sous ce titre : *Musicae utriusque cantus practica excellentis Franchini Gafori Laudensis libri quatuor modulatissima*. Impressa Brixiae, opera et impensa Angeli Britannici : anno salutis millesimo quadringentesimo septimo : nono Kalend. octobris (1497), in-fol. La troisième édition, publiée aussi à Brescia, est intitulée : *Practica musicae utriusque cantus Franchini Gafori*. Impressa per Bern. Misintani de Pavia, 1502, in-fol. La quatrième a pour titre : *Franchini Gaffori (sic) practica musicae utriusque cantus*, Venitiis, 1512, in-fol. Les plus rares de ces éditions sont celles de Milan, 1496, et Venise, 1512. Il y en avait des exemplaires dans la collection de feu M. Reina. Van Praet cite un exemplaire sur vélin de celle de 1496. 3<sup>o</sup> *Angelicum ac divinum opus musicae Franchini Gafurii Laudensis regis musici, ecclesiaeque Mediolanensis : phonasci : materna lingua scriptum*. Impressum Mediolani per Gotardum de Ponte, anno salutis millesimo quingentesimo octavo, die decima septembris (1508), in-fol. M. Bru-

net cite une édition de ce livre sous la date de 1500, dans son *Manuel du libraire*; je crois que c'est une erreur, car je n'ai trouvé nulle part de traces de cette édition. Forkel et Liehtenthal disent que cet ouvrage est en général semblable au *Theoricum opus musicæ disciplinæ*; Fink dit qu'il ressemble beaucoup au *Traité de musique pratique*; le fait est qu'il est absolument différent de ces deux ouvrages, quant à la forme. C'est un abrégé de musique divisé en cinq petits traités, en langue italienne.

Le second et le troisième chapitres du troisième livre du *Theoricum opus musicæ disciplinæ* sont traduits dans cet ouvrage, et forment les premiers chapitres du premier traité : c'est par cela seulement que ces deux livres ont quelque rapport. Le reste du premier traité concernant les proportions des intervalles a fourni par la suite la matière du quatrième ouvrage de Gafori, et a reçu dans celui-ci de grands développements. Les quatre traités suivants sont purement relatifs à la pratique de l'art. Le dernier est un abrégé du quatrième livre du *Traité de la musique pratique*, mais sans les exemples. Gafori dit, au commencement de son ouvrage qu'il l'a écrit en langue vulgaire parce que la plupart des musiciens sont illettrés, et n'entendent ni ses autres livres, ni ceux des bons auteurs latins (1). Il excuse les imperfections de son style par le peu d'habitude qu'il avait d'écrire en italien. Il est certain que sa diction est fort incorrecte, et que son orthographe est plus vicieuse qu'elle ne l'était en général de son temps; on voit que l'habitude d'écrire en latin le rend inhabile à manier la langue italienne. On a cependant reproché à sa latinité beaucoup d'imperfections; il me semble que c'est à tort, et que son style n'est pas inférieur à celui des bons écrivains didactiques du quinzième siècle. On peut même dire qu'il se servait de la langue latine avec une certaine élégance, quand il n'était pas contraint par l'aridité du sujet, comme le prouve cette jolie épigramme où il rappelle que son adversaire Spataro (voyez ce nom) avait fait autrefois des fourreaux d'épées.

(1) *Perché molti illetterati fanno professione da musica, et con grande difficoltà pervengono a la vera cognitione de li precepti harmonici per non intendere le opere nostre et de altri dogni auctori latini quale son scripte con qualche ornato et alquanto obscuro stillo; havemo considerato subentrare non solamente a lor voti e desiderii; ma anchora a la devotione di molte donne religiose intente ad laudare lo eterno Dio con tutta la corte celeste, etc.*

Qui gladios quendam corio vestibat et omnes  
Pelleret ut vili sordidus arte famem;  
Musicalis audebat rabido nunc carpere morru,  
Proh pudor! et nostro detrahit ingenio.  
Phœbe, diâ tantumne oculus patieris inultum?  
Nec amvas tanti criminis ultor eris?

Apollon répond :

Non impune feret, sed qualis Marsya victus,  
Pelle tegat gladios perfidus arte sua.

4<sup>e</sup> *Franchini Gafurii Laudensis regii musici publico persentis : Delubrique Mediolanensis Phonasi : De harmonica musicorum instrumentorum opus*. Impressum Mediolani per Gotardum Pontanum Calcographum die XXVII novembris 1518. Authoris præfectura anno trigesimo quinto. Leone decimo pontifice maximo : ac christianissimo Francorum rege Francesco duce Mediolani, felici auspicio regnantibus, in-fol. A la fin de cet ouvrage se trouve une notice succincte sur la vie de Gafori par Pantaléon Melegoli, de Lodi. On y voit que ce maître avait écrit beaucoup de traités de musique pour ses élèves, et qu'il n'en a fait imprimer que ceux qu'il considérait comme les plus importants. Melegoli dit aussi que Gafori avait fait traduire à ses dépens, du grec en latin, les livres d'Aristide Quintilien, de Manuel Brienne, de Bacchius et de Ptolémée; circonstance qui rend assez vraisemblable l'opinion répandue qu'il ne savait pas le grec. M. Brunet indique une édition de ce quatrième ouvrage de Gafori qui aurait paru à Milan en 1508, et il en cite un exemplaire qui aurait appartenu à Boisgelou, et qui aurait été vendu vingt-huit francs : c'est une erreur; j'ai vu l'exemplaire de Boisgelou; il était de l'édition de 1518. Je ne crois pas à l'existence de celle de 1508, dont aucun auteur n'a parlé.

5<sup>e</sup> *Apologia Franchini Gafurii adversus Joannem Spatarium et complices musicos Bononienses*, 1520. J'ai dit, dans la première édition de mon livre, que cet opuscule ne porte pas de date d'impression : c'était une erreur. J'en ai vu un exemplaire à la Bibliothèque de Saint-Marc à Venise, en 1841, et j'y ai trouvé à la fin : *Impressum Taurini per magistrum Augustinum de Vimerato. Anno Domini M. D. XX. die xx aprilis*, in-fol. L'ouvrage est composé de dix feuillets non chiffrés. M. Brunet, qui cite cette pièce, ajoute à la description qu'il en donne, cette note : « Spatarius ou Spadarius, vulgairement Spataro, et un certain Joannes Vaginaricus avaient écrit contre Gafori. Leur critique fit naître, outre la réponse ci-dessus, une autre apologie, imprimée également à Turin en 1521. »



M. Brunet se trompe à l'égard du certain *Joannes Vaginaris*, qui n'est autre que Jean Spataro à qui Gafori donna cette épithète par mépris, parce qu'il avait été dans sa jeunesse faiseur de fourreaux d'épées. Quant à l'autre apologie, on la trouve dans un recueil qui a pour titre : *Quae in hoc opera continentur. Maphæi Vegii laudens. Pompeana. Epigrammata in rusticis conuiuium deorum. Barth. Pontoroli jurisconsulti Laudens. Albula. Barth. Philippinei Gaphuriani nomines assertoris in Jo. Vaginarium Bononien. Apologia ad Ant. de Fantis theologum Tarvisium*. Impressum Mediolani per Joan. de Castillio impensis Andreæ Calvi, M. D. XXI, die 21 octobris, in-4°. « La suscription ci-dessus, dit M. Brunet, se trouve à la fin de l'*Albula*, de Pontoroli, c'est-à-dire, au verso du troisième feuillet de la signature H. C'est là que finissent plusieurs exemplaires de ce recueil que nous avons vu, et où manquait conséquemment l'apologie de Gaphori. Cette dernière pièce, qui doit être réunie aux autres, puisque le titre du recueil l'indique, a été imprimée séparément à Turin, comme on le voit dans la souscription finale : *Taurini, per Franc. de Sylva, impensis Andreæ Calvi, tertio kl. septembris, 1521.* »

Hawkins, qui possédait un exemplaire de l'Apologie de Gafori, en a donné un extrait dans le deuxième volume de son *Histoire de la musique* (p. 337-341). Spataro, professeur de musique et maître de chapelle de Saint-Pétrone, à Bologne, ayant cru remarquer quelques erreurs de calcul, relatives aux proportions des intervalles, dans le dernier ouvrage de Gafori publié au mois de novembre 1518, adressa au mois de février suivant à l'auteur une lettre dans laquelle il relevait ces fautes. Gafori répondit avec amertume. Une seconde lettre, datée du mois de mars, fut écrite par Spataro, et dans celle-ci Gafori était accusé de vanité et d'ignorance. Le vieux maître de Milan, plus irrité encore, ne garda dans sa réponse aucun ménagement avec son adversaire. Alors Spataro fit de cette discussion une affaire d'école, prit le témoignage des principaux musiciens de Bologne et celui d'Aaron (voyez ce nom), qui prononcèrent en sa faveur; de nouvelles lettres furent écrites à Gafori; la dernière était datée du 16 octobre 1519. Le maître de Milan avait dédaigné de répondre à ces dernières, et son silence avait été pris pour une défaite, dont l'école de Bologne tira vanité. Mais tout à coup parut l'apologie citée précédemment. Gafori ne montra point dans cette

réponse la sagesse qui convenait à son âge (il avait alors près de soixante-dix ans); les injures les plus grossières y sont accumulées. Il y appelle son adversaire insolent, ignorant, illettré, qui n'a aucune connaissance du latin, et qui, sans s'être élevé au-dessus des classes les plus vulgaires, a cependant l'impudence d'enseigner non-seulement la musique, mais la philosophie et les mathématiques. *Vous semblez (dit-il) vouloir imiter votre maître Ramis (aussi vil que vous) en pétulance et en ingratitude, etc.*; le reste est dans ce goût. Spataro répondit à l'écrit de Gafori par une brochure intitulée : *Errori di Franchino Gaforio di Lodi in sua defensione*, Bologne, 1521, in-4°. Dans ce pamphlet, toute l'école de Milan était attaquée avec violence; dès lors, l'affaire devint générale. Les amis et les principaux élèves de Gafori écrivirent, les uns en prose, les autres en vers, contre son antagoniste. Parmi ces musiciens, on remarque particulièrement Bartoloméo Filippino, Denis Bripio, Jacques-Antoine Ricci, de Milan, Gaudence Merula, et d'autres savants de Plaisance et de Parme; enfin Gafori lui-même qui écrivit à ce sujet deux lettres, et fit l'épigramme qui a été rapportée plus haut. Le nom de *Spataro*, qu'on changeait en celui de *Spadario*, devint un sujet de plaisanteries, et l'on écrivit : *Non enim majores sui spatas fabricari solebant, cum vaginas tantum consuerunt, atque componerent*. Le nom de *Giovanni Vaginario* en resta à Spataro. Le recueil de tous ces opuscules satiriques fut publié à Turin, par François de Sylva, en 1521, et mit fin à cette querelle, qui hâta peut-être la mort de Gafori. Au fond, ce célèbre théoricien était fondé dans la plupart de ses assertions, particulièrement lorsqu'il soutenait que la différence numérique du demi-ton majeur et du demi-ton mineur est comme 80 : 81. A l'égard de la division du ton en neuf commas, qui était rejetée par Gafori et admise par son adversaire, il y avait malentendu; car le comma n'est pas une fraction invariable de l'intervalle, puisqu'il y en a de différentes dimensions, comme  $\frac{16}{15}, \frac{25}{24}, \frac{51}{50}, \frac{123}{125}$ , etc. Au surplus, rien de tout cela ne méritait le bruit qu'on en fit alors. Dans les *Opera varia* de Maffei Vegius (Milan, 1407, in-fol.), on trouve au commencement du volume une lettre de Gafori, intitulée : *Franchinus Gafurius... Jacobo Antiquario... salutem*.

Draudius indique dans sa *Bibliothèque classique* (p. 2641), sous le nom de *Gaffurius* : *De musica practica, theorica et instrumentali*, in-fol., 1518; Walther, et d'après lui

Gerber, ont cru qu'il s'agissait d'une réimpression en un seul volume du *Theoricum opus*, de la *Practica musicæ* et de l'*Opus de harmonia musicorum instrumentorum*; mais ils se sont trompés; Draudius n'a fait qu'une désignation inexacte de ce dernier ouvrage.

**GAGGI** (JEAN), né à Sienne, vers la fin du dix-huitième siècle, eut pour maître de musique Lapini, et apprit les mathématiques sous le genevois Salari. En 1802, il fut nommé maître du collège Tolomei, à Sienne, et organiste du consistoire suprême. Gervasoni cite des compositions sacrées de Gaggi, écrites dans le style sévère, et dont il fait l'éloge.

**GAGLIANO** (MARCO DI ZANOBI DE), chanoine de la basilique ambrosienne de Saint-Laurent, à Florence, et protonotaire apostolique, naquit d'une famille noble, à Florence, dans la seconde moitié du seizième siècle. En 1602, il devait être déjà âgé d'au moins vingt-cinq ans, car on voit, par une délibération du chapitre de Saint-Laurent, qu'il fut appelé dans cette année à remplir l'emploi de maître de chapelle de cette même église. Louis Bati, chanoine de la basilique de Saint-Laurent, élève de Corteccia (voyez ce nom), et maître de chapelle de la cour des Médicis, dirigea les études de Marc de Gagliano, dans toutes les parties de la musique. Celui-ci jouissait dans sa patrie d'une grande réputation d'habileté : ses compositions y étaient accueillies avec beaucoup de faveur. Lorenzo Parisi, médecin florentin contemporain de Marco de Gagliano et grand amateur de musique, cite de lui, dans un de ses dialogues, deux mélodies qui furent célèbres à cette époque; la première commençait par ces paroles : *Bel pastor del cui del guardo*; l'autre, par celles-ci : *Ecco solinga delle selve amica*. Suivant l'opinion de Louis Picchianti, à qui j'emprunte ces détails, dans une très-bonne notice sur quelques anciens musiciens de Florence (1), le meilleur ouvrage de Marco de Gagliano est son *Recueil de répons pour la Semaine sainte*, qui fut imprimé chez Bartolomeo Magni, à Venise, en 1630. Ces compositions jouissaient de tant d'estime à Florence, qu'on les exécutait encore à la basilique de Saint-Laurent au commencement du dix-neuvième siècle. Marco de Gagliano mourut à Florence, le 24 février 1642, et ses obsèques furent célébrées le 26 du même mois, suivant le livre mortuaire du chapitre (voir l'article *Effrem*). Gagliano était membre de l'Académie des *Elevati* de Florence, sous le nom de l'*Affannato*.

(1) *Gazzetta musicale di Milano*, 1814, n° 8.

La production la plus importante de ce compositeur est l'opéra intitulé : *la Dafne*, qu'il écrivit à la fin de l'année 1607, pour les noces du prince, fils aîné du duc de Mantoue, avec la fille du duc de Savoie, et qui a été publié sous ce titre : *la Dafne di Marco da Gagliano nell' Accademia de' Gli Elevati l'Affannato, rappresentata in Mantova*. In Firenze appresso Cristoforo Marescotti, MDCVIII, in-fol. Cet ouvrage est de la plus grande rareté : on en trouve un exemplaire à la Bibliothèque royale de Berlin. Dans l'avis au lecteur, concernant l'usage qu'il a fait en plusieurs endroits des ornements du chant, tels que les groupes, trilles et passages rapides de vocalisation, il dit qu'en général il faut s'en abstenir, et qu'on doit avoir égard à la place et aux circonstances où il convient de les employer. Il nous apprend aussi que la cantatrice pour qui il a écrit ces passages, particulièrement dans un air sur ces paroles : *Chi da lacci d'amore vive disciolto*, s'appelait *Catherine Maritelli*, et qu'elle les exécuta avec une remarquable légèreté. Parmi les morceaux les plus beaux de l'ouvrage de Gagliano, j'ai été frappé surtout de la mélodie naïve et pleine d'expression de l'air dont il vient d'être parlé, et de la canzonette : *Non curi la mia pianta*.

Les autres ouvrages connus de ce musicien sont ceux-ci : 1° *Missæ a cinque voci, libro 1°*, in Venezia, app. Ange Gardano, 1579, in-4°. 2° *Responsori della Settimana santa a 4 voci*, ibid., 1580, in-4°. 3° *Il primo libro de' madrigali a 5 voci*, ibid., 1602, in-4° obl. Une deuxième édition du même livre de madrigaux a été publiée chez le même, en 1606, in-4° obl. 4° *Il secondo et il terzo libro de' madrigali a 5 voci*, ibid., 1601, in-4°. Cette date indique évidemment qu'il y a eu une édition du premier livre antérieure à celle de 1602. Il y a aussi une édition du second et du troisième livre publiée en 1606. J'ignore la date du quatrième livre. 5° *Libro quinto de' madrigali a 5 voci*, ibid., 1606, in-4° obl. Walther cite (*Musical Lexicon*, p. 270) une édition de ce cinquième livre, imprimée, selon lui, chez Ange Gardano, en 1658 : un exemplaire de cette édition se trouvait chez l'historien de la musique Burney (n° 2509 de son catalogue). Ce sont les héritiers de l'imprimeur, et non lui-même, qui ont publié cet ouvrage, car Ange Gardano avait cessé de vivre près d'un demi-siècle avant 1658. 6° *Musiche a una, dua e tre voci*; in Venetia, appresso Ricciardo Adamo, 1615, in-fol. Ces duos et trios sont accompagnés par la basse continue. Leur style n'est pas, comme

celui de Vitali (voyez ce nom), dans la manière développée plus tard par Clari et Steffani; car on n'y voit presque pas d'imitations fuguées ou canoniques. La mélodie y est en général monotone, et l'harmonie manque de pureté. 7<sup>e</sup> *Libro sesto de' madrigali a 5 voci*. In Venezia, app. Bart. Magni, 1617, in-4°. Une discussion survenue, à l'occasion de ce livre de madrigaux, entre Gagliano et Mutio Effrem (voyez ce nom), fut cause que celui-ci fit réimprimer en partition tous les madrigaux qui y sont contenus, et les accompagna de notes sévères dans lesquelles il analysa toutes les fautes de tonalité, de rythme et d'harmonie qui s'y trouvent.

**GAGLIANO (JEAN-BAPTISTE ZANOBI DE)**, frère du précédent, né à Florence vers 1580, fut attaché au service de la maison de Médicis et succéda, en 1613, à Alphonse Benvenuti, chapelain de la basilique de Saint-Laurent, dans l'emploi de maître des clercs de cette collégiale. Il s'est fait connaître par des motets et des madrigaux qui ont été publiés sous les titres suivants : 1<sup>o</sup> *Motetti, letanie et Salve Regina a 4 voci*, Venise, 1603, in-4°. 2<sup>o</sup> *Madrigali a cinque voci*, Venise, 1606. 3<sup>o</sup> *Motetti a 5 e 8 voci*, ibid., 1623.

**GAGLIANO (ALEXANDRE)**, fondateur de l'école de lutherie de Naples, et chef de la famille de ce nom, commença à travailler vers 1665, et vivait encore en 1725; car un violon de cette date avec son nom a été possédé par mon père. Alexandre Gagliano a donc dû parvenir à un âge très-avancé : sa carrière dans la lutherie a été d'environ soixante ans.

**GAGLIANO (NICOLAS)**, luthier distingué, né à Naples, vers 1675, a commencé à travailler vers 1700, et produisait encore en 1740. Les instruments sortis de ses mains sont en très-grand nombre. Ses violons ont du brillant; mais ils n'ont ni le moelleux de ceux de Stradivari, ni la puissance de ceux de Guarneri.

**GAGLIANO (JANVIER)**, frère du précédent, né à Naples, vers 1680, était aussi luthier, et travailla depuis 1710 environ jusque vers 1750. Ses instruments sont moins répandus dans le commerce que ceux de Nicolas. La qualité de son des violons de ces artistes a beaucoup d'analogie.

**GAGLIANO (FERDINAND)**, fils aîné de Nicolas, a commencé à travailler seul vers 1736, et l'on connaît des violons et basses sortis de ses ateliers jusqu'en 1781. Ses formes, un peu aplatis, sont les mêmes que celles de son père. Je connais de lui un très-bon alto daté de 1755.

**GAGLIANO (JOSEPH)**, second fils de Nicolas, naquit à Naples en 1736; il y travaillait encore en 1793. On connaît de lui des violons estimés. Un de ces instruments, daté de Naples 1789, était en vente chez MM. Cocks, éditeurs de musique à Londres, en 1832, pour la somme de vingt livres sterling.

**GAGLIARDI (DIONISIO-POLIANI)**, élève du Collège royal de musique à Naples, a débuté comme compositeur au théâtre *del Fondo* de cette ville, en 1820, par un opéra bouffe, intitulé : *L'Antiquario e la Modista*, représenté le 20 novembre avec un succès d'enthousiasme, et tombé le lendemain. En 1839, il donna *i due Gemelli* (les deux Jumelles), qui réussit et fut repris en 1840, 1843 et 1844. Dans la même année, il avait déjà fait jouer au théâtre *Nuovo : la Strega di Dernegleuch* (la Sorcière), qui avait été bien accueilli. Au mois de mars 1832, il donna au même théâtre : *il Langravio di Turingia*, qui, suivant l'expression italienne, fit fureur. *Casa da vendere* (Maison à vendre) fut moins heureuse sur la même scène, en 1834. Le compositeur ne réussit pas mieux avec *Pulcinella condannato* (Polichinel condamné), représenté dans l'année suivante. Peu de temps après avoir donné cet ouvrage, Gagliardi mourut à la fleur de l'âge, dans sa ville natale. Près de dix ans après sa mort, son opéra *il Langravio di Turingia* fut repris au théâtre Nuovo, sous le titre : *Candida e Luigi*.

**GAGNI (ANGELO)**, compositeur dramatique, né à Florence, vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait représenter à Milan, en 1785, *i Passi gloriosi*, opéra bouffe. Gerber cite aussi, comme un deuxième ouvrage, *i Matti gloriosi*, joué en 1786; mais c'est évidemment la même pièce que la première.

**GAIL (JEAN-BAPTISTE)**, né à Paris, le 4 juillet 1755, se livra dans sa jeunesse à l'étude de la langue grecque, et se fit connaître en 1784 et 1786 par des traductions de morceaux de Lucien et de Xénophon, qui furent suivies de la traduction de *Thucydide* (Paris, 1792, dix volumes in-8°), de celle des œuvres complètes de *Xénophon* (Paris 1795—1815, dix volumes in-4°), et d'éditions grecques, latines et françaises de *Bion*, de *Moschus*, d'*Anacréon*, etc. Nommé professeur de littérature grecque au Collège de France, le 5 avril 1791, il obtint en 1809 d'entrer à l'Académie des inscriptions et belles-lettres de l'Institut, et remplaça ensuite La Porte-Du-Theil, comme conservateur des manuscrits grecs et latins de la Bibliothèque impériale de Paris. Il est mort en cette ville,

le 5 février 1829. Dans l'édition d'*Anacréon* qu'il a publiée en 1799, in-4°, il a inséré une *Dissertation sur la musique grecque*, morceau faible, tiré en grande partie du *Voyage d'Anacharsis*, de l'abbé Barthélémy.

GAIL (M<sup>me</sup> EDMOND-SOPHIE GARRE), née à Melun, en 1776, est du petit nombre des femmes qui se sont distinguées dans la musique par le talent de la composition. Fille d'un chirurgien habile qui avait obtenu par son mérite le cordon de Saint-Michel, et qui était lié d'amitié avec beaucoup d'artistes et de gens de lettres, M<sup>lle</sup> Garre prit de bonne heure le goût des arts, et ses heureuses dispositions pour la musique se développèrent dès l'enfance par les encouragements qu'elle reçut. A douze ans, elle possédait déjà un talent remarquable sur le piano, elle chantait, sinon avec méthode, au moins avec goût, et dès 1796, elle faisait insérer dans les journaux de chant de La Chevardière et de Bailieux des romances et des chansonnettes qui étaient le prélude des choses gracieuses et élégantes auxquelles elle a dû plus tard sa brillante réputation. Lorsqu'elle eut atteint sa dix-huitième année, sa famille lui fit épouser l'helléniste Gail. Cette union ne fut point heureuse. Une incompatibilité d'humeur et de goûts amena, au bout de quelques années, une séparation devenue nécessaire. Rendue à la liberté, M<sup>me</sup> Gail se livra avec ardeur à son penchant pour la musique, et fit des études de chant sous la direction de Mengozzi. La révolution avait ruiné la fortune de son père; elle n'était pas riche, et elle sentait la nécessité d'utiliser ses talents. Ce fut ce qui la décida à voyager pour donner des concerts. Après avoir visité les provinces méridionales de la France, elle parcourut l'Espagne, et partout elle recueillit des applaudissements. De retour à Paris, elle s'y livra à la composition de romances charmantes qui furent accueillies avec transport. Dès 1797, elle avait donné un échantillon de son instinct dramatique en écrivant deux airs pour le drame de *Montoni*, que Duval fit représenter au théâtre de la Cité. Ce premier essai fut suivi d'un opéra en un acte, composé pour un théâtre de société, et auquel Méhul donna des éloges. Le besoin d'études plus sérieuses qu'elle n'en avait fait jusque-là dans l'art d'écrire, se faisait sentir à son esprit: elle résolut de compléter son instruction, se confia aux soins de l'auteur de ce dictionnaire, et fit un cours d'harmonie et de contrepoint, qu'elle acheva ensuite sous la direction de Perne et de Neukomm, après que son premier maître eut quitté Paris.

Les succès qu'obtenaient dans le monde ses compositions fugitives lui faisaient désirer depuis longtemps d'essayer ses forces sur la scène; sa première tentative fut heureuse, car elle produisit les *Deux Jaloux*, joli opéra comique qui fut représenté, en 1813, au théâtre Feydeau. M<sup>me</sup> Gail était alors dans sa trente-huitième année. Le mérite principal de cet ouvrage consistait dans le naturel des mélodies de quelques airs; on y trouvait aussi un trio en canon d'un effet agréable; enfin le succès fut complet et d'autant plus remarquable, que c'était le premier de ce genre qu'une femme eût obtenu. Dans la même année, M<sup>me</sup> Gail donna au même théâtre *Mademoiselle de Launay à la Bastille*, opéra-comique en un acte qui ne réussit point, quoiqu'il y eût de jolies choses dans la musique. En 1814, deux opéras de M<sup>me</sup> Gail furent donnés au théâtre Feydeau. Le premier, intitulé *Angela, ou l'atelier de Jean Cousin*, avait été composé en société avec Boieldieu; quelques morceaux de la musique furent applaudis, mais la pièce fut reçue avec froideur. Le second ouvrage avait pour titre la *Méprise*; il fut plus malheureux encore qu'*Angela*.

En 1816, M<sup>me</sup> Gail partit pour Londres, où elle se fit entendre avec succès comme cantatrice dans le genre de la romance. De retour à Paris, elle se livra pendant quelque temps à la composition de ces pièces légères, et fit paraître trois recueils de nocturnes français et italiens, ainsi qu'un grand nombre de romances, parmi lesquelles on a remarqué surtout la *Jeune et charmante Isabelle*; *N'est-ce pas elle*; *Heure du soir*; *le Souvenir du diable*; *Viens écouter ce doux serment*, et la tyrolienne, *Celui qui sut toucher mon cœur*. Une manière originale distingue ces productions; les formes en étaient nouvelles quand elles parurent; elles ont été imitées depuis lors, mais avec moins de bonheur. Après un repos de plusieurs années, M<sup>me</sup> Gail reentra dans la carrière dramatique par l'opéra de la *Sérénade* (en 1818), arrangé d'après la comédie de Regnard par M<sup>me</sup> Gay. Le succès de cet ouvrage fut complet: la musique s'y faisait surtout remarquer par un bon sentiment de l'expression scénique. Ce fut la dernière production de l'auteur.

Peu de temps après la première représentation de la *Sérénade*, M<sup>me</sup> Gail partit pour l'Allemagne avec M<sup>me</sup> Catalan; elle y donna quelques concerts avec cette cantatrice célèbre dans les villes principales, particulièrement à Vienne; mais elle ne tarda point à revenir à Paris. La composition de plusieurs opéras,

qu'elle destinait au théâtre Feydeau, l'occupait tout entière, et elle s'y livrait avec ardeur, lorsqu'elle succomba aux atteintes d'une maladie de poitrine, le 24 juillet 1819, à l'âge de quarante-trois ans. Après sa mort, on a publié deux recueils de nocturnes et un cahier de romances qu'elle avait laissés en manuscrit.

La réunion de talents qu'on trouvait en M<sup>me</sup> Gail la rendait fort remarquable. Profondément musicienne, elle accompagnait la partition avec aplomb et intelligence, chantait avec goût et avec beaucoup d'expression, formait de très-bons élèves, et composait avec facilité de jolies choses qui ont obtenu une vogue décidée. Douée d'ailleurs de beaucoup d'esprit et d'un caractère aimable, elle semblait n'attacher aucun prix à ces avantages, et savait se faire pardonner sa supériorité sur les autres femmes par celles mêmes qu'elle éclipsait. Elle avait beaucoup d'amis, et elle eût le rare bonheur de les conserver.

GAIL (JEAN-FRANÇOIS), fils des précédents, né à Paris, le 26 octobre 1795, fit ses études au Collège Louis-le-Grand, et en sortit à l'âge de dix-huit ans pour entrer à l'École normale. En 1818, il fut nommé professeur d'histoire à l'École militaire de Saint-Cyr. En 1820, il quitta cette place pour celle de suppléant de son père au Collège de France. On a de Gail des mémoires sur différents sujets de littérature ou d'histoire ancienne, et une édition des petits géographes grecs (Paris, 1837 et ann. suiv.); mais il n'est cité ici que pour un petit écrit intitulé : *Réflexions sur le goût musical en France*, Paris, 1832, in-8°. Une analyse de cette brochure se trouve dans le douzième volume de la *Revue musicale*. Gail a écrit dans les journaux quelques articles concernant la musique, qui ne sont pas signés. Il est mort à Paris, le 22 avril 1845.

GAILLARD (JEAN-ERNEST). Voyez GALLARD).

GALAVOTTI (JANONNE), maître de chapelle de Sainte-Marie *in Trastevere*, à Rome, vivait vers la fin du dix-septième siècle. On a de lui des messes à quatre, cinq, six et huit voix, imprimées à Rome en 1690.

GALEAZZI (FRANÇOIS), né à Turin, en 1758, se fixa à Rome comme professeur de violon et comme compositeur de musique instrumentale. Il fut pendant quinze ans premier violon du théâtre *Falle*. Plus tard, il s'établit à Ascoli et s'y maria. Il mourut à Rome en 1819, dans un voyage qu'il y avait fait, pour surveiller la gravure des planches de la deuxième édition de ses *Éléments de musique*. On a de cet

artiste un très-bon livre qui n'a pas eu le succès qu'il méritait; cet ouvrage a pour titre : *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata, ed a dimostrabili principi ridotta, opera utilissima a chiunque vuol applicare con profitto alla musica e specialmente a' principianti, dilettanti, e professori di violino*, tom. 1<sup>o</sup>, Roma, 1791, Stamperia Piliucchi Cracas, in-8°; tom. 2<sup>o</sup>, Roma, 1796, nella stamperia di Michele Puccinelli a Tor Sanguigna, in-8°. Le premier volume renferme les éléments de la musique et un traité de l'art de jouer du violon, avec des tables d'exemples imprimées en beaux caractères mobiles; le deuxième contient une bonne préface en xxvi pages, un abrégé bien fait de l'histoire de la musique, un bon traité d'harmonie et de contrepoint, et un traité de la mélodie terminé par des règles pour l'arrangement de la partition, et par des instructions sur la nature et l'usage des divers instruments. Les tables d'exemples de ce volume sont gravées sur bois et sur cuivre. Lichtenthal a cru que la date de l'impression de ce deuxième volume était celle d'une deuxième édition : c'est une erreur. En 1817, le premier volume d'une deuxième édition de cet ouvrage parut à Ascoli; le reste n'a pas été publié.

GALENO (GIOVANN-BATTISTA), musicien italien qui vécut dans la seconde moitié du seizième siècle, nous apprend, dans l'épître dédicatoire de son premier livre de madrigaux à sept voix, adressée à l'empereur Rodolphe II, qu'il était au service de ce prince, et qu'il avait été attaché à celui de la maison souveraine d'Autriche dès les premières années de sa jeunesse. On a de cet artiste les ouvrages dont voici les titres : 1<sup>o</sup> *Madrigali a cinque voci, libro 1<sup>o</sup>*, Venise, Angelo Gardano, 1587, in-4°. Une deuxième édition de ce livre a été imprimée à Anvers, chez Phalèse, en 1594, in-4° obl. 2<sup>o</sup> *Il primo libro de' Madrigali a sette voci*. In Venetia, app. Amadino, 1598, in-4°.

GALEOTTI (ÉTIENNE), violoncelliste, né à Velletri dans la première moitié du dix-huitième siècle, a vécu quelque temps en Hollande; mais le climat de ce pays ayant altéré sa santé, il retourna dans sa patrie, après avoir fait un court séjour à Paris. On ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps. On connaît de cet artiste : 1<sup>o</sup> Six trios pour deux violons et violoncelle, œuvre 2<sup>e</sup>, Amsterdam, 1760. 2<sup>o</sup> Six trios, *idem*, op. 3, *ibid.* 3<sup>o</sup> Six solos pour violoncelle, op. 4, Paris, 1785.

GALET (FRANÇOIS). Voyez GALLÉY.

**GALETTI** (JEAN-ANDRÉ), bon chanteur italien, né à Cortone, dans la Toscane, vers 1710, fut appelé, en 1750, au service du duc de Saxe-Gotha. Sa voix était un baryton de la plus belle qualité, et la partie la plus brillante de son talent était l'art de déclamer le récitatif d'une manière dramatique. Il possédait des connaissances assez étendues dans les langues et dans la poésie, avantage qui le mettait au-dessus des autres chanteurs de son temps. C'est lui qui a écrit le libretto de l'opéra *Ciro riconosciuto* que Georges Benda mit en musique. Galetti est mort à Gotha, le 25 octobre 1784.

**GALETTI** (ÉLISABETH), femme du précédent, eut un talent distingué comme cantari-  
dent. Née à Dourlach vers 1730, elle était fort jeune lorsqu'elle fut engagée au service du duc de Saxe-Gotha. Galetti en devint amoureux et l'épousa en 1754. On dit qu'elle a eu quelque part dans les poésies connues sous le nom de son mari.

**GALIBERT** (PIERRE-CHRISTOPHE-CHARLES), compositeur, né à Perpignan (Pyrénées-Orientales), le 8 août 1826, commença dans sa ville natale ses études de musique. En 1845, il se rendit à Paris et fut admis comme élève au Conservatoire, le 15 mars de la même année. MM. Bazin et Elwart lui donnèrent des leçons d'harmonie, et M. Halévy fut son maître de contrepoint. En 1851, il prit part au concours de composition de l'Institut et obtint le second grand prix pour la cantate intitulée : *le Prisonnier*. Le premier grand prix lui fut décerné en 1855 pour la cantate dont le sujet était *les Rochers d'Appenzell*. Au mois de décembre de la même année, il partit pour l'Italie et passa deux années à l'Académie de France à Rome. Pendant ce séjour il écrivit quelques compositions vocales et instrumentales. Il visita ensuite plusieurs autres villes de l'Italie et de l'Allemagne. De retour à Paris, en 1857, il composa pour le théâtre des Bouffes-Parisiens le petit opéra intitulé : *Après l'orage*, dont la représentation fut bien accueillie du public. Malheureusement ce jeune artiste, qui annonçait du talent, fut enlevé après une courte maladie, dans les premiers jours du mois d'août 1858, à l'âge de trente-deux ans.

**GALILÉE** ou **GALILEI** (VINCENT), gentilhomme florentin, né vers 1533, épousa, en 1562, Julie, fille de Cosme Venturi, d'une illustre famille de Pistoie. C'est à cette union que l'immortel Galileo-Galilei dut le jour. Ce fut Vincent Galilée qui se chargea de l'éducation de son fils, et qui lui inspira le goût des mathé-

matiques, qu'il cultivait lui-même avec succès : il est mort vers la fin du seizième siècle. Vincent Galilée était surtout remarquable par ses connaissances en musique; il jouait très-bien du luth et de la viole, et a composé des pièces pour ces deux instruments. Lié d'amitié avec Jean Bardi, de la famille des comtes de Vernio, qui tenait à Florence une sorte d'académie de beaux-arts, il fit les premiers essais pour la création de la musique dramatique. Doni (*Trattato della musica scenica*, in Op., t. II, p. 23) dit que Galilée mit en musique l'épisode du comte Ugolin, pour voix seule, avec accompagnement de plusieurs violes, et qu'il le chanta avec beaucoup de succès dans la société de Bardi. Cet essai fut suivi des *Lamentations de Jérémie*, traitées dans la manière dramatique, et qu'il fit entendre dans plusieurs endroits. Les ouvrages de Galilée, relatifs à la théorie musicale, sont : *Discorso della musica antica e della moderna*, Florence, 1581, in-fol. Cet ouvrage, comme les *Dimostrazioni armoniche* de Zarlin, est rempli de pédantesques et infructueuses discussions sur l'échelle et les modes de la musique grecque, le diatonique synton de Didyme et celui de Ptolémée. L'auteur s'y prononce en faveur de la musique des anciens contre celle des modernes, et condamne, comme ridicules, les compositions savantes du seizième siècle. Il y a une seconde édition de ce dialogue, datée de Florence, 1602, in-fol.; elle a pour titre : *Dialogo della musica antica e moderna, di Vincentio Galilei, in sua difesa contra Joesoffo Zarlino*, Firenze, Filippo Giunti, 1602, in-fol. Cette édition diffère de la première en ce qu'on y a ajouté son pamphlet contre Zarlino. 2° *Il Fronimo, dialogo sopra l'arte del bene intavolare e rettamente suonare la musica*, Venise, 1583, in-fol. : ouvrage fort intéressant pour l'histoire de la musique. Dans son dialogue sur la musique ancienne et moderne, Galilée avait attaqué Zarlino sur quelques passages des *Dimostrazioni armoniche*. Zarlino répondit par des arguments solides dans ses *Sopplimenti musicali*, imprimés en 1588. Galilée publia contre ce nouvel ouvrage et contre la personne de Zarlino l'opuscule suivant : *Discorso intorno alle opere di messer Gioseffo Zarlino di Chioggia*, Florence, 1589, in-8°. On n'y trouve que des injures et des divagations. Tout l'avantage de cette discussion resta à Zarlino.

**GALILEO-GALILEI**, fils du précédent, illustre philosophe qui peut être considéré comme le créateur de la physique expérimentale, naquit à Pise, le 18 février 1564. Après

avoir fait à Florence ses études littéraires, il apprit les mathématiques sous la direction de son père; mais, c'est surtout à lui-même qu'il dut les vastes connaissances qui l'ont ensuite conduit à une immortelle célébrité. La vie, les découvertes et les principaux ouvrages de cet homme remarquable n'appartiennent pas à l'objet de ce dictionnaire biographique; il n'y est cité que pour ses recherches sur les vibrations des cordes, la concordance harmonieuse des sons et les proportions des intervalles, consignées dans ses *Discorsi e dimostrazioni matematiche*, dont la première édition fut publiée à Florence en 1638. On reconnaît dans ces recherches les vues élevées de leur auteur: elles se trouvent dans l'édition complète des œuvres de Galilée publiée à Bologne, en 1636, tome 2<sup>e</sup>, pages 74 et suivantes. Galilée est mort à Aretri, près de Florence, le 8 janvier 1642.

GALIN (Pizana), né à Samatan (Gers), en 1786, de parents pauvres, commença ses études fort jeune, et s'appliqua particulièrement aux mathématiques, où il fit de rapides progrès: son éducation fut terminée au Lycée de sa ville natale. Sorti du collège, il se livra à l'étude du commerce et fut employé par les banquiers qui estimaient son habileté dans le calcul des changes étrangers. Ses vues s'étaient tournées vers de nouvelles considérations sur le perfectionnement des relations commerciales; dans le dessein d'y donner de la suite, il voulait se rendre en Amérique; mais ses protecteurs l'engagèrent à renoncer à ce projet et à se livrer à l'enseignement. Il reprit alors ses premières études, fut bientôt nommé professeur de mathématiques au Lycée de Bordeaux, et plus tard remplit les mêmes fonctions à l'École des sourds et muets de cette ville. Outre les mathématiques pures, il cultivait aussi avec succès les applications de cette science à la physique et à l'astronomie. La lecture des ouvrages des plus célèbres métaphysiciens lui fit considérer l'idéologie comme la clef des méthodes d'enseignement, et son esprit, où brillaient les qualités d'un penseur distingué, s'attacha dès lors au perfectionnement de la didactique de plusieurs sciences, particulièrement de la musique. Galin avait voulu d'abord étudier cet art comme un délassement; mais, ainsi qu'il arrive à tous ceux qui ne l'apprennent point dans l'enfance, il y trouva de grandes difficultés, et se persuada que celles-ci ne prenaient leur origine que dans l'imperfection des méthodes ordinaires. Quelques idées, qu'il crut nouvelles, lui persuadèrent qu'il était destiné à opérer une réforme radicale dans l'enseignement de l'art;

il s'y attacha, et le résultat de ses travaux fut la méthode du *Métoplaste*, dont il essaya l'application dans un cours qu'il ouvrit à Bordeaux en 1817. Le succès qu'il obtint, et sur lequel il se fit peut-être illusion, lui fit rédiger et publier son *Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique*, Bordeaux et Paris, Rey et Gravier, 1818, un vol. in-8°. Il règne dans cet ouvrage un esprit philosophique très-remarquable, et la netteté des idées, l'ordre de leur enchaînement, le style, doivent le faire considérer comme une production distinguée, quelle que soit d'ailleurs l'opinion qu'on ait de l'utilité de la méthode en elle-même.

Débarrasser l'enseignement de la musique de la nécessité de lire des notes diversifiées par les signes de leur durée, de discerner les diverses acceptions de ces notes en raison des clefs; éviter la multiplicité des signes de toute espèce: tel était le but que Galin s'était proposé, et qu'il crut avoir trouvé au moyen d'une portée vide figurée sur un tableau, et d'une baguette que le professeur promène sur les lignes ou dans les intervalles de cette portée, en chantant des airs connus, dans lesquelles il substitue aux paroles le nom des notes, au moment où la baguette se place sur la ligne ou dans l'espace qui appartient à chacune. La portée vide est ce que l'inventeur appelle le *métoplaste*. A l'égard de la division du temps, Galin en donnait la démonstration au moyen d'un chronomètre comparatif qu'il appelait *chronométriste*. L'idée de métoplaste, c'est-à-dire d'un lieu pour la position indéterminée, des notes, était loin d'être nouvelle, car elle n'est qu'une variété de la *main musicale* attribuée à Gui d'Arezzo. En effet, les cinq doigts de la main étant ouverts, représentent les lignes et les intervalles sur lesquels l'index de l'autre main se promenait pour indiquer aux élèves la note qu'ils devaient entonner. Cette méthode de la main a été la seule en usage pour l'enseignement de la musique jusque dans la seconde moitié du seizième siècle. Rameau en a reproduit l'idée en 1760, dans son *Code de musique*; Sébald Heyden (voyez ce nom) et, près de trois siècles plus tard, Jacob (voyez ce nom), musicien de l'Opéra, dans sa *Méthode de musique*, imprimée à Paris, en 1769, ont proposé l'usage d'une portée sans clef, qui est le fondement du métoplaste. Le défaut radical de cette méthode, comme de toutes celles du même genre, est qu'il faut finir par montrer aux élèves de la musique écrite et chargée de tous les signes dont l'usage ne leur est pas habituel,

et dont l'aspect compliqué n'a point de rapport avec les idées simples auxquelles ils sont accoutumés. Alors se révèle une vérité incontestable : c'est qu'on a appris quelque chose qui peut servir d'introduction à l'étude de la musique, mais qui n'est pas la musique elle-même.

Galin paraît avoir prévu les difficultés qu'on pouvait lui opposer à cet égard, car il dit, en parlant de ses succès, dans l'ouvrage cité précédemment (p. 6) : « De jeunes enfants de sept à neuf ans ont pu chanter au bout de huit mois, à livre ouvert, une classe étendue de morceaux de musique dans tous les tons, tous les modes, et à toutes les clefs ; un autre élève de l'âge de douze ans, dont par conséquent l'intelligence est plus affirmée, a pu faire les mêmes choses au cinquième mois ; et si une pièce de musique renferme de vraies difficultés, trois ou quatre lectures consécutives les mettent en état de les vaincre d'eux-mêmes, et de la chanter couramment. Si je leur délivre, la veille, des parties qui leur soient inconnues d'un morceau d'en-semble, ils peuvent le lendemain exécuter cet ensemble avec pureté et précision, etc. » Galin était de bonne foi dans ses assertions, car il était bonhôte homme ; mais, médiocre musicien, il s'abandonnait aux illusions d'appareils succès d'école dont j'ai vu depuis lors beaucoup d'exemples. En réalité, depuis près de quarante ans, on ne cite pas un musicien de quelque valeur qui ait été formé par la méthode du mélodiste, quoique les écoles où l'on enseigne cette méthode se soient multipliées. La question complexe du changement de la notation de la musique et des méthodes d'enseignement basées sur la substitution des chiffres aux notes, est traitée à fond dans la troisième édition de mon livre intitulé : *la Musique mise à la portée de tout le monde* (pages 60-94). Il faut lire cette partie de l'ouvrage, si l'on veut avoir des notions précises de ces choses.

Le favorable accueil qui fut fait au *Mélodiste*, dans sa nouveauté, détermina Galin à se rendre à Paris pour y enseigner d'après cette méthode : il y arriva en 1819, et se mit à l'œuvre. Son élocution facile, la lucidité philosophique de ses idées, et sa foi dans l'œuvre qu'il voulait accomplir, lui procurèrent bientôt beaucoup de vogue. Malheureusement ses forces physiques ne répondaient pas à l'activité de son esprit ; ses efforts altérèrent sa santé, et une maladie de poitrine l'enleva le 31 août 1821. Il avait préparé une édition plus

développée de sa méthode que la première exposition ; cette édition a été publiée à Paris, en 1824, sous ce titre : *Méthode du Mélodiste pour l'enseignement de la musique*, un vol., in-8°. M. Lemoine, élève de Galin, en a fait paraître une troisième à Paris, en 1851, un vol. in-8° (voyez GRESLIN, PARIS (*Aima*) et Cuxvâ).

GALL (J.), fabricant d'instruments à Vienne, dans les premières années du dix-neuvième siècle, est auteur d'un guide ou instruction sur la manière d'accorder, de régler et de réparer les instruments à clavier tels que les clavocins et pianos, intitulé : *Clavier-Stimmbuch oder deutliche Anweisung, wie jeder Musikfreund sein Clavier, Flügel, und Fortepiano selbst stimmen, repariren, und bestmöglichst gut erhalten könne*. Vienne, K. Kupfer, 1805, in-8°.

GALLAND (ANTOINE), professeur d'arabe au Collège de France, et membre de l'Académie des inscriptions, naquit en Picardie, au village de Rollot, en 1646. Après avoir fait un voyage dans le Levant pour se fortifier dans la connaissance des langues orientales, il revint à Paris, où il fut admis à l'Académie des inscriptions, et, en 1709, il obtint la place de professeur au Collège royal. Il est mort à Paris, le 17 février 1715. Forkel, Gerber, Choron, et tous les bibliographes et biographes qui les ont copiés, ont dit qu'on trouve au premier volume (p. 104) des Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres une *Dissertation sur la trompette chez les anciens*, écrite par Galland ; il y a dans cette assertion une erreur singulière. Ce qu'on appelle le *Mémoire* de Galland n'est qu'une analyse en cinq pages d'un traité fort ample qu'il avait fait sur cette matière, et dont il avait fait des lectures à l'Académie en 1706, 1707 et 1708. L'ouvrage était divisé en trois parties ; dans la première, l'auteur établissait philologiquement l'origine de la trompette et de ses différentes espèces ; dans la seconde, il traitait de l'usage de la trompette droite, *σαλινγίς* des Grecs et *tuba* des Latins ; la troisième avait pour objet la trompette courbe, *lituus* et *buccina*. Il paraît que le manuscrit de cet intéressant ouvrage s'est perdu ; l'analyse seule, par le secrétaire perpétuel de l'Académie, a été publiée ; c'est cette analyse que les auteurs cités précédemment ont prise pour le travail de Galland.

GALLAND (P.-J.), maître de pensionnat à Paris, a publié un livre élémentaire intitulé : *Cours pratique d'éducation*, Paris, 1817, 3 vol. in-12, avec 29 planches. On y trouve un



petit traité de musique. La deuxième édition a paru sous ce titre : *Cours complet d'instruction, à l'usage des jeunes demoiselles, et convenable aux jeunes gens qui n'ont pas été à portée de suivre les études de collège, etc.*, Paris, 1826, 6 vol. in-12, avec 32 planches. Un abrégé de cet ouvrage a pour titre : *Principes élémentaires de lecture, d'écriture, de musique et de dessin, extraits du Cours pratique d'éducation*, Paris, 1817, in-12.

GALLAS (ABRAHAM), né à Amsterdam, vers 1740, d'une famille israélite, étudia la médecine à l'Université d'Utrecht, et soutint, le 5 avril 1759, pour obtenir le doctorat, une thèse qui a été publiée sous ce titre : *Dissertatio physico-medica inauguralis de voce, lingua et cantu. Trajecti ad Rhenum, 1759*, in-4° de 58 pages, avec une planche de musique.

GALLAY (JACQUES-FRANÇOIS), virtuose sur le cor, et professeur de son instrument au Conservatoire de Paris, est né à Perpignan (Pyrénées-Orientales), le 8 décembre 1795. A l'âge de dix ans, il commença l'étude du solfège sous la direction d'un musicien nommé Artus; deux ans après, son père, assez bon amateur corniste, lui donna les premières leçons de cor; mais ce fut surtout par ses propres efforts qu'il parvint à développer ses heureuses dispositions pour cet instrument. Une maladie du premier cor du théâtre de Perpignan lui fournit l'occasion de se faire entendre en public. Dans une représentation des *Vistandines*, de Devienne, il joua le solo qui s'y trouve, et y obtint, à l'âge de quatorze ans, un succès qui fit prévoir ceux qui lui étaient réservés pour la suite de sa carrière. Malheureusement, livré à lui-même, et privé de bons modèles, il était dans l'incertitude sur la direction qu'il devait donner à ses études. Les artistes distingués qui visitaient Perpignan lui conseillaient de se rendre à Paris pour y suivre les cours du Conservatoire, mais l'attachement du père de Gallay pour son fils lui faisait écarter toutes les propositions de ce genre. En 1818, une société musicale fut organisée à Perpignan, et Gallay en fut nommé le directeur. Vers la même époque, Ozi, fils de l'ancien professeur de basson, s'établit dans cette ville; c'était un musicien instruit comme pianiste et comme harmoniste; le jeune Gallay suivit ses cours, et six mois après, il exécuta à la société de musique un concerto de cor de sa composition, qui fut applaudi avec enthousiasme. Enfin, au mois de juin 1820, il lui fut permis d'aller à Paris. A peine arrivé dans cette ville, il se rendit auprès de Dauprat qui l'accueillit avec bienveillance et le recom-

manda à Perne, alors inspecteur du Conservatoire. Celui-ci fit quelques difficultés pour l'admettre dans une classe d'instrument, à cause de son âge; mais enfin, il céda aux instances de M. Gallay et le fit passer sous la direction de Dauprat. Après une année d'études, le premier prix lui fut décerné, et depuis lors ses succès l'ont placé au rang des instrumentistes les plus habiles et les plus célèbres. Une belle qualité de son, même dans les notes bouchées, beaucoup de sûreté dans l'attaque et de netteté dans l'exécution des traits, telles sont les qualités par lesquelles M. Gallay se recommande. Le seul reproche qui paraît pouvoir lui être adressé, c'est d'avoir borné l'étendue qu'il parcourt sur le cor, en sorte qu'il semble vouloir, comme Frédéric Duvernoy, se renfermer dans les bornes du cor mixte, d'où naît une certaine monotonie, que ne peut faire oublier toute la perfection possible dans les détails. En 1825, M. Gallay entra à l'orchestre du Théâtre Italien, après avoir été quelque temps à celui de l'Odéon; vers le même temps il fut admis à la chapelle du roi. Les événements du mois de juillet 1830 ayant fait supprimer cette chapelle, M. Gallay perdit sa place comme tous les autres artistes; mais, en 1832, il est entré dans la musique particulière du roi Louis-Philippe. Il a succédé à son maître Dauprat, comme professeur au Conservatoire de Paris. Parmi les compositions de cet artiste, on remarque : 1<sup>o</sup> Premier concerto (en fa), œuvre 18, Paris et Leipsick. 2<sup>o</sup> Rondeau pastoral pour cor et orchestre, op. 6, Paris, Zetter. 3<sup>o</sup> Plusieurs fantaisies pour cor et orchestre ou piano. 4<sup>o</sup> Plusieurs solos, *idem*. 5<sup>o</sup> Trente études pour cor solo, précédées d'une gamme enharmonique avec des signes indiquant les mouvements de la main du pavillon, op. 15. 6<sup>o</sup> Douze duos concertants pour deux cors, op. 2, Paris, Pacini. 7<sup>o</sup> Douze nocturnes brillants et faciles pour deux cors, op. 3, *ibid*. 8<sup>o</sup> Plusieurs duos pour cor et piano, ou cor et harpe. 9<sup>o</sup> Vingt-quatre duos pour deux cors, op. 16. 10<sup>o</sup> Deuxième concerto pour cor et orchestre, op. 28. 11<sup>o</sup> Trois récréations pour le cor, op. 22.

GALLEAZZI ou GALEAZZI (ANTONIO), compositeur dramatique, naquit à Brescia dans les premières années du dix-huitième siècle. On cite de lui deux opéras représentés à Venise, le premier sous ce titre : *Zelmira in Crota*, 1729; le second, *Il Trionfo della costanza in Statira*, 1731. En 1730, Galeazzi a refait une partie de la musique de l'opéra de Pescetti *I Tre difensori della Patria*, et l'ouvrage ainsi arrangé fut représenté au théâtre Olizzi de

Padoue dans la même année. Il est vraisemblable que Galleazzi a cessé de vivre peu de temps après 1731, car on ne trouve plus d'indication d'ouvrage de sa composition après cette année.

**GALLENBERG** (WENCESLAS - ROBERT, comte DE), baron de Thurn, Rossek et Gallenstein, seigneur d'Elnœd, avoyer héréditaire de Menkendorf, etc., est né à Vienne, le 28 décembre 1783. Toutes les sciences et tous les arts entrèrent dans le plan de son éducation, mais la musique devint bientôt l'objet particulier de ses études. Fort jeune encore, il écrivit des ouvertures, des morceaux de chant et des opérettes; plus tard, il alla en Italie, y fit la connaissance de Barbaja, et composa pour cet entrepreneur de théâtres une multitude de ballets, dont plusieurs obtinrent du succès. Barbaja ayant accepté l'entreprise du théâtre italien de Vienne, le comte de Gallenberg fut son associé, et écrivit plusieurs nouveaux ballets. En 1829, il prit seul la direction du théâtre de la Porte-de-Carinthie, et y perdit des sommes considérables. Le théâtre dut être fermé, et le comte se vit obligé, par le dérangement de ses affaires, de s'éloigner de Vienne et de se réfugier en Italie, où il a vécu depuis ce temps. Les principaux ballets composés par lui sont : 1° *Alfred le Grand*, en trois actes. 2° *Jeanne d'Arc*, idem. 3° *Arsena*. 4° *Il ritorno d'Ulisse*. 5° *Margherite, regina di Catania*. 6° *Le Tombeau d'Ismaël*. Le nombre des compositions de ce genre produites par M. de Gallenberg est d'environ cinquante. *Alfred le Grand* a été joué à l'Opéra de Paris, avec des changements de Gustave Dugazon. On a aussi de M. de Gallenberg quelques morceaux pour le piano, entre autres des *marches caractéristiques* pour le piano à quatre mains, œuvre 11, Vienne, Mechetti; une grande sonate pour piano seul, œuvre 15, Vienne, Weigl; des fantaisies, rondeaux, polonaises, etc., œuvres 4, 5, 14, 34 et 35, Leipsick et Vienne. Le comte de Gallenberg est mort à Rome, le 13 mars 1859.

**GALLERANO** (LÉANDRE), moine franciscain et compositeur de musique d'église, naquit à Brescia, vers la fin du seizième siècle. Après avoir rempli quelque temps les fonctions d'organiste à l'église Saint-François de cette ville, il obtint la place de maître de chapelle à Saint-Antoine de Padoue. Il était membre de l'Académie des Occulti, sous le nom de *l'Involato*. On connaît de ce maître : 1° *Il primo libro delle Messe a 4 e 5 voci*, op. 1<sup>re</sup>, Venise, Alex. Vincenti, 1610, in-4°. 2° *Il secondo*

*libro*, idem, op. 3, *ibid.*, 1620, in-4°. 3° *Salmi interi a 4 voci*, op. 5, Venise, Bart. Magni, 1624, in-4°. 4° *Missarum et Psalmorum 5 vocibus liber primus*, op. 14, Venise, Alex. Vincenti, 1628, in-4°. 5° *Missa e salmi concertati a 3, 5 e 8 voci, con ripieni*, *ibid.*, 1629. 6° *Missa e salmi concertati a otto voci, aggiuntovi il terzo coro ad libitum*, op. 16, *ibid.*, 1630. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Venise, en 1641. 7° *Il primo libro de' Motetti a 1, 2, 3, 4 e 5 voci con organo*, *ibid.* 8° *Motetti a voci sola con organo*, *ibid.* 9° *Compieta e Letania a otto voci con istromenti*, *ibid.*

**GALLET** (François), en latin *Galletius* (1), né à Mons, en Hainaut, vers le milieu du seizième siècle, fut musicien attaché au Collège de Saint-Amat, à Douai. On connaît sous son nom un œuvre de motets qui a pour titre : *Sacra cantiones quinque, sex et plurimum vocum, tum instrumentorum cuius generi, tum etiam voci aptissimæ. Auctore Francisco Galletio Montensi quondam insignis collegii Divi Amati, apud Duacenses, phonase. Duaci, ex officina Johannis Bogardi, 1596*, in-4°. Ce recueil contient vingt motets à cinq voix; sept à six voix; et deux à huit voix. On a aussi de Gallet les hymnes du commun des saints suivis de faux-bourdon, sous ce titre : *Hymni communes Sanctorum, juxta usum romanum, quatuor, quinque et sex vocum, tam instrumentorum cuius generi, quam etiam voci aptissimæ. His accesserunt quidam moduli, qui vulgo falsibordonis nuncupantur. Auctore, etc.*, *ibid.*, 1596, in-4° obl. M. C. F. Becker cite aussi de Gallet un recueil de motets à trois et un plus grand nombre de voix (*Die Tonwerke des 16<sup>ten</sup> und 17<sup>ten</sup> Jahrhunderts* col. 103), intitulé : *Cantiones sacre tres et plurimum vocum*. Duaci, apud Belleraum, 1600, in-4°. Cependant le catalogue de Bellère, imprimé à Douai, avec les suppléments, 1603-1605, ne mentionne pas cet ouvrage. Le titre est vraisemblablement rapporté avec inexactitude par M. Becker; au lieu de *tres et plurimum vocum*, il faut lire : *quinque et plurimum*, suivant l'indication du catalogue de Bellère. Quant à la date de 1600, s'il n'y a pas d'er-

(1) M. De Coussemaker, d'après le catalogue de Bellère, écrit *Galeto* (*Mathieu*); il y a eu erreur dans la rédaction de ce catalogue, car les titres que je rapporte sont pris sur les ouvrages mêmes. Quant à la date de 1596 donnée aux *Hymni communes Sanctorum* par M. De Coussemaker, c'est sans doute celle d'une édition antérieure, ou, ce qui est plus vraisemblable, ce n'est qu'une transposition de chiffres. Remarquons que dans la citation de M. Becker, le prénom est aussi *François*.

reur, elle indique ou une nouvelle édition du premier ouvrage dont j'ai rapporté le titre exact, ou un changement de frontispice.

GALLI (VINCENT), en latin *Gallus*, religieux franciscain, né en Sicile, vers le milieu du seizième siècle, fut maître de chapelle de la cathédrale de Palerme. Du produit de ses compositions, il fit agrandir le couvent de l'Annonciation de cette ville, et fit graver sur une colonne ces mots : *Musica Galli*. On connaît de ce maître : 1° *Il primo libro di madrigali a cinque voci*, Palerme, J.-Fran. Carrava, 1589, in-4°. 2° *Due Missa a 8 et 12 voci*, Rome, 1596. La première de ces messes (à huit voix) est à deux chœurs ; la deuxième (à douze voix) est divisée en trois chœurs. 3° *Salmi del Re David a otto voci, libro primo*, Palerme, J.-B. Maringo, 1607.

GALLI (FRANÇOIS SCOTTO), né à Césène, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut moine franciscain et maître de chapelle de la cathédrale de Fano, dans les États romains. On a imprimé de sa composition : *Moletti a otto voci e due a quattro, libro primo*, Venise, Ricc. Amadino, 1600, in-4°.

GALLI (PHILIPPE), célèbre chanteur, est né à Rome, en 1785. Son père, chef de la *Floraria* pontificale, c'est-à-dire, gardien des ornements sacerdotaux et de la tiare du pape, jouissait d'un revenu assez considérable, et destinait le jeune Galli à l'état ecclésiastique. Il lui fit donner une éducation soignée ; mais le goût du théâtre, qui se manifesta bientôt chez son fils, déranger ses projets, et l'obligea à céder au penchant qui l'entraînait vers la carrière dramatique. Dès l'âge de dix ans, Galli était déjà musicien fort habile, et faisait admirer son double talent de claveciniste et d'accompagnateur. Il cultivait dans le même temps ses heureuses dispositions pour le chant ; ses études dans cette partie de la musique devinrent sérieuses, après que sa voix eut acquis les qualités d'un beau ténor. A dix-huit ans, il se maria. Jusque-là, la musique n'avait été considérée par lui que comme un agréable délassement ; mais sa nouvelle situation lui fit sentir le besoin d'un état, et il se décida à débiter en public. Il avait vingt et un ans quand il se fit entendre pour la première fois sur un théâtre ; ce fut à Bologne, au carnaval de 1804, qu'il débuta dans la *Caccia di Enrico IV*, de Generali. Le succès qu'il y obtint semblait décider de son avenir et le ranger dans la classe des meilleurs ténors de l'Italie ; mais six ans après, une maladie très-grave changea la nature de son organe, et le fit passer à l'état de

basse-taille. Il craignit d'abord que cet accident ne l'arrêtât au milieu de sa carrière ; mais Paisiello lui conseilla de cultiver le nouveau genre de voix qu'il devait à un jeu peu ordinaire de la nature ; il suivit ce conseil et s'en trouva bien, car l'exercice développa en lui un organe doué d'une intensité de son peu commune. En peu de temps il devint l'émule des basses chantantes les plus renommées de l'Italie. Son début dans son nouvel emploi eut lieu dans le carnaval de 1812, au théâtre *S. Mosè* de Venise ; il y chanta le rôle de *Taraboto* de l'*Innamorato* de Rossini. L'année suivante, il se fit admirer à Milan dans le *Cicisbeo burlato*, et surtout dans le rôle de *Sigillaro* de la *Pietra del paragone*, qu'il créa de la manière la plus originale. Les rôles de bey, dans l'*Italiana in Algeri*, et de Turc, dans *Il Turco in Italia* (1814), mirent le sceau à sa réputation, après qu'il se fut fait admirer, à Barcelone, dans le *Sargino* de Paer, dans l'*Agnese* du même compositeur, et dans *Don Juan*. Jusque-là, il ne s'était essayé que dans le genre bouffe et dans le drame de demi-caractère, et il n'avait pas fait voir jusqu'où pouvaient s'élever ses facultés dans l'expression dramatique : Rossini lui fournit l'occasion de montrer son talent en ce genre dans le rôle de *Fernando* de la *Gazza ladra*, qu'il écrivit pour lui à Milan, en 1817, et ce fut encore ce maître qui le fit connaître comme acteur tragique dans *Macometto*, à Naples, en 1820. Le 18 septembre de l'année suivante, Galli débuta à Paris dans son beau rôle de *Fernando*, et y fit admirer son exécution énergique, particulièrement au deuxième acte ; mais pour la première fois, soit par l'influence du climat, soit que cet artiste se sentit gêné sur la petite scène du théâtre Louvois, un phénomène se fit remarquer dans sa voix ; ce fut l'impossibilité de chanter avec justesse toute la partie de son rôle au premier acte ; rien ne put empêcher qu'il restât sensiblement au-dessous du ton. Quelque temps après, Galli quitta la France ; mais ce fut pour y revenir au mois d'août 1825. Comme acteur, comme chanteur habile, et comme musicien, il se fit admirer dans plusieurs rôles tragiques ; cependant on eut lieu de s'apercevoir que le temps commençait déjà à donner de la lourdeur à sa vocalisation, et que certains traits qu'il exécutait autrefois avec facilité étaient devenus pénibles pour lui. En 1828, Galli s'éloigna de Paris pour se rendre en Espagne ; puis il retourna en Italie, et chanta à Rome et à Milan, en 1830. Dans l'année suivante, il se rendit à Mexico et y resta attaché au Théâtre-Italien.

pendant les années 1832, 1833, 1834, 1835 et 1836. De retour en Europe, il fut engagé, en 1839, pour le théâtre de Barcelone, chanta sans succès à Milan dans l'année suivante, et fut enfin obligé d'accepter une place de chef des chœurs aux théâtres de Madrid et de Lisbonne.

Galli, homme aimable, instruit et poli, n'avait d'autre défaut que celui d'une invincible prodigalité qui le mit toujours à la gêne, quoique, dans sa longue carrière, il ait gagné des sommes considérables. Parvenu à la vieillesse, il arriva dans le dénuement à Paris, aux derniers mois de 1842. Pour lui donner du pain, le gouvernement français le fit professeur de chant au Conservatoire. Son revenu le plus clair consistait dans le produit d'un concert que donnaient pour lui chaque année les chanteurs du Théâtre-Italien. Mais la révolution de 1848 lui enleva cette ressource. Alors il tomba dans la misère, languit quelques années, et mourut à l'âge de soixante et dix ans, le 3 juin 1853.

**GALLIARD (JEAN-EMERY)**, fils d'un perrequier français, naquit à Zell, en 1687. Il eut pour premier maître de musique Marschall, puis il étudia sous Farinelli, directeur des concerts à Hanovre, et enfin il reçut des leçons de Steffani, qui demeurait alors dans la même ville. Ayant été admis dans la musique du prince Georges de Danemark, il y resta jusqu'au mariage de ce prince. Il se rendit alors en Angleterre, et à la mort de Baptiste Draghi, il obtint la place de maître de chapelle de la reine douairière Catherine, veuve du roi Charles II, à *Somerset-House*. Cette place devint alors une sinécure. Il composa vers le même temps un *Te Deum*, un *Jubilato* et trois antennes, qui furent exécutées à Saint-Paul et à la chapelle royale, en actions de grâces pour les victoires remportées par Marlborough pendant la guerre de la succession.

En 1712, Galliard mit en musique *Calypso et Télémaque*, qui fut représenté à Haymarket, et quelques années après à *Lincoln's-Inn-Fields*. Cet opéra fut suivi de *Pan et Syrinx*, de *Jupiter et Europe*, du *Néromancien*, de *Harlequin Faustus*, de *Pluton et Proserpine*, et d'*Apollon et Daphné*. Un de ses derniers intermèdes est intitulé *The Royal Chase, or Merlin's cave*; on y trouve un air commençant par ces mots : *With early horn*, qui eut tant de succès, que le public le fit répéter à plus de cent représentations. Galliard a aussi publié à diverses époques les ouvrages suivants : 1° *Six cantates*. 2° *Trois cantates*.

3° *Six solos pour flûtes, avec basse continue*.

4° *Six solos pour violoncelle ou basson*.

5° *Hymne du matin, d'Adam et Ève, tiré du cinquième livre du Paradis perdu*, Londres, 1728. 6° Enfin une traduction de l'ouvrage intitulé *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, de Tosi, sous ce titre : *Observations on the florid song, or sentiments of the ancient and modern singers*, Londres, 1742. Galliard est un des musiciens qui établirent, vers 1710, l'Académie de la musique ancienne, où l'on n'exécutait que les œuvres des compositeurs des seizième et dix-septième siècles. Cette institution cessa d'exister au bout de dix-huit ans; mais, en 1776, on la rétablit sur le plan de Bates, et elle s'est maintenue depuis lors. En 1745, Galliard eut un concert à son bénéfice dans *Lincoln's-Inn-Fields*, auquel on exécuta les deux tragédies du duc de Buckingham, intitulées : *Brutus et Jules César*, dont il avait fait la musique, et une pièce instrumentale singulière, de sa composition, pour vingt-quatre bassons et quatre contre-basses. Galliard est mort au commencement de 1749, laissant quelques ouvrages inédits ou incomplets, tels qu'*Oratio et Piliade, ou la Force de l'amitié*.

**GALLICULUS (MICHEL DE MURIS)**, moine de l'ordre de Cîteaux, vivait dans le quinzième siècle ou au commencement du seizième. Il a écrit un traité *De vero modo psallendi*, dont le manuscrit se trouve à Oxford dans le fonds d'Ashmole. Ornithoparcus a cité cet auteur (lib. 1, c. 12).

**GALLICULUS (JEAN)**, compositeur et écrivain didactique, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, vivait à Leipsick, en 1530, ainsi que le prouve l'épître dédicatoire de son *Traité de la composition des chant* à Georges Rhau, datée de cette ville. Il y a lieu de croire que le véritable nom de cet artiste a été latinisé. On a de ce Galliculus un petit ouvrage dont la première édition parut sous ce titre : *Isagoge de compositione cantus*, Lipsia, 1530, petit in-8°, de trois feuilles. Ce titre ne répond pas à la nature de l'ouvrage, car celui-ci est plutôt un traité du contrepoint qu'un livre sur l'art de composer des mélodies. On y pourrait désirer plus de méthode dans la distribution des objets; mais il ne manque pas de clarté; sa forme abrégée a contribué à son succès qui a dû être considérable, si l'on en juge par le nombre des éditions qui en ont été faites. La deuxième est inconnue à tous les bibliographes; elle se trouve dans ma bibliothèque et a pour titre : *Libellus de compositione cantus*, Vitebergæ, apud Georgium Rhau, anno 1538,

in-8°, de trois feuilles (1). La troisième, publiée sous le même titre, par le même imprimeur, a paru en 1546, in-8°. La quatrième, intitulée : *Isagoge de compositione cantus*, porte la date de 1548. La cinquième (*Libellus*, etc.), est de 1551. La sixième est de 1553. On trouve dans ce petit livre des fragments de compositions à trois et quatre voix, gravés en bois. Galliculus s'est fait connaître aussi par diverses compositions de motets et de psaumes qui ont été insérés dans les recueils dont les titres sont : 1° *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque et quatuor vocum*, etc., Norimbergæ, ap. Hieron. Graphæum, 1537, in-4°. 2° *Psalmorum selectorum Tomus primus a præstantissimis Musicis Harm., quatuor aut quinque vocum*, Norimbergæ, apud Job. Petreium, 1538, in-4°. 3° *Vesperarum precum officia, Psalmi feriarum et dominicalium diurnum totius anni, Hymnis et Responsoriis*, etc., Vitebergæ, apud G. Rhav, 1540, in-4° obl. 4° *Harmoniz selectæ quatuor vocum de Passione Domini*, ibid., 1558, 1p-4° obl.

GALLIMARD (JEAN-EDME), mathématicien médiocre, né à Paris, en 1685, mourut dans la même ville, le 12 juin 1771, à l'âge de quatre-vingt-six ans. Il a publié un petit traité sous ce titre : *La théorie des sons applicable à la musique, où l'on démontre, dans une exacte précision, les rapports de tous les intervalles diatoniques et chromatiques de la gamme*, Paris, Ballard, 1754, in-8°, de seize pages. Le même ouvrage remanié a reparu dans la même année sous ce titre, bien long pour si peu de chose : *Arithmétique des musiciens, ou Essai qui a pour objet diverses espèces de calcul des intervalles; le développement de plusieurs systèmes de sons de la musique; des expériences pour aider à discerner quel est le véritable, c'est-à-dire celui de la voix; la description de celui qu'on suppose l'être sur quelques instruments; ses rencontres avec celui du clavecin, et leur disparité dans tous les modes imaginables; des soupçons sur le nombre que l'oreille aperçoit dans tous ou presque tous les accords de deux sons, notamment dans ceux qui forment des intervalles superflus ou diminués; une hypothèse relative aux sons harmoniques, et les moyens de faire rendre par une même corde en même temps deux sons dont l'intervalle ne soit pas une consonnance. On y a ajouté une explication des propriétés les plus connues*

*des logarithmes par celle qu'ils ont de mesurer les intervalles*. On voit par ce titre que Gallimard n'avait pas l'art d'exprimer ses idées avec simplicité, quoiqu'il eût mis pour épigraphe à sa brochure : *cum veritate simplicitas et ordo*; toutefois, son petit ouvrage est un manuel qui n'est pas sans utilité.

GALLIMBERTI (FERDINAND), violoniste distingué et compositeur, né à Milan dans la première moitié du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par quelques symphonies restées en manuscrit, qui ne manquent pas de mérite. On en trouvait deux dans l'ancien assortiment de Breitkopf à Leipzig, la première pour deux violons, alto et basse (en la), la seconde (en ré) pour deux violons, alto, basse et deux cors.

GALLINO (GASCON), maître de chapelle de la petite ville de Gemona, dans le Frioul, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer à Venise des messes et des psaumes de sa composition.

GALLITZ (GROENES), en latin *Gallitzius*, naquit, le 23 février 1659, à Berzevitz, dans la Hongrie supérieure, fit ses études à Breslau, et obtint à Wittenberg le diplôme de *magister*. Il fut d'abord sous-recteur, puis recteur du Gymnase (collège) de Brême, et mourut dans cette ville, le 15 avril 1694. C'était un savant musicien dont les compositions étaient estimées. Elles sont restées en manuscrit.

GALLO (DOMINIQUE), compositeur et violoniste distingué, né à Venise, vers 1730, a beaucoup écrit pour l'église, et s'est fait connaître par des sonates de violon et des symphonies qui ont eu du succès. Tous ses ouvrages sont restés en manuscrit. On trouvait dans l'ancien assortiment de Breitkopf, à Leipsick, trois symphonies de sa composition, pour deux violons, alto et basse (voyez le supplément du catalogue thématique de Breitkopf, ann. 1767).

GALLO (IGNACE), musicien napolitain, né dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut élève d'Alexandre Scarlatti; il devint un des maîtres du conservatoire de la *Pietà de' Turchini*, en 1731. Gallo a écrit de la musique pour quelques convents dont il était maître de chapelle : toutes ces compositions sont restées en manuscrit.

GALLOIS (JEAN LE), abbé, un des fondateurs du *Journal des Savants*, naquit à Paris, le 11 juin 1632. Ses études furent excellentes et il acquit de grandes connaissances dans les langues grecque et hébraïque. Ce fut Colbert qui chargea l'abbé Le Gallois de la rédaction du *Journal des Savants*, en 1666.

(1) Il y en a aussi un exemplaire à la bibliothèque impériale à Paris (n° 2619, vol. in-8°).

Admis en 1008 à l'Académie des sciences, il le fut en 1075 à l'Académie française. A la mort de Colbert, il obtint la place de garde de la Bibliothèque du roi; mais, l'ayant perdue quelques années après, pour l'en dédommager, on le nomma professeur de grec au Collège royal. Il mourut à Paris, le 19 avril 1707. On a de lui : *Extrait d'une lettre de dom Quesnel, touchant les effets extraordinaires d'un écho* (Mémoires de l'Académie des sciences, ann. 1692).

**GALLOIS (... LE).** On a sous ce nom un petit écrit qui a pour titre : *Lettre de M. le Gallois à mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique*, Paris, E. Michalest et G. Quinet, 1080, in-12. Ce petit ouvrage fournit d'utiles renseignements sur les musiciens français et la musique, sous les règnes de Louis XIII et de Louis XIV.

**GALLOIS (LE).** Voyez GRIMAREST.

**GALLOIS-GOURDIN** fut premier chapelain (maître de chapelle) du roi de France Louis XI, suivant une ordonnance des gens de chapelle de ce prince, datée du mois de Janvier 1462. Il succéda en cette qualité au célèbre maître Jean Okeghem, qui, d'après un autre compte des officiers de la maison qui ont eu des robes et chaperons faits de drap noir pour les obsèques du corps du feu roy (Charles VII), occupait encore ce poste au mois de juillet 1461. Enfin, une troisième ordonnance, du mois de septembre 1466, fait voir que Gallois-Gourdin avait cessé de vivre, ou qu'il s'était retiré, car il n'y figure plus, et le premier chapelain était alors Jehan Lardois (voyez pour ces comptes le Mss. de la Bibl. impériale, à Paris, in-fol., F. 2,540 du supplément).

**GALLUCCIO (GERARDO)**, maître de chapelle à Pavie, dans les dernières années du seizième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Messa, Salmé, Complete, Letania della Madonna, con aggiunta di Falsi Bordoni, a quattro voci*. In Venezia; app. Angelo Gardano, 1597, in-4°.

**GALLUS (JACQUES)**, compositeur de grand mérite, né à Krain dans la Carniole, vers 1550. Son nom véritable était *Hænel* ou *Hæhn* ou *Hændl*, suivant la prononciation ancienne et populaire (mot qui signifie Cog) : d'après l'usage de son temps, il l'avait latinisé. Après avoir été quelque temps maître de chapelle de Stanislas Pawlowski, évêque d'Olmütz, il fut appelé à remplir les mêmes fonctions dans la maison de l'empereur. Il mourut à l'âge de quarante et un ans, à Prague, le 4 juillet 1591. Plusieurs

poètes, entre autres Jean Kerner Phœsius et Jean Mylius Vodnianus, déplorent sa mort dans des pièces de vers, dont le nombre fut si considérable, que Wenceslas Dobrzinsky en a formé un recueil conservé encore aujourd'hui dans la bibliothèque du couvent de Strahow, près de Prague. Diabacz a rapporté dans sa statistique de la Bohême dix-huit vers latins à la louange de Gallus, composés par le fils de cet artiste (Martin Gallus), et Gerber nous fait connaître un même nombre de vers allemands qui se trouvent au bas du portrait du compositeur, gravé sur bois en 1593, avec cette inscription : *Image du très-célèbre musicien Jacques Gallus, autrement appelé Handl*. Un autre portrait, également gravé sur bois, en 1590, porte cette inscription latine : *Jacobus Händl Gallus dictus, Carniolus, ætatis sue XL. Anno M.D.XC.*

L'empereur avait accordé un privilège de dix ans à Gallus, pour la publication de ses ouvrages; il les a fait paraître sous ces titres : 1° *Missa selectiores quædam, pro ecclesia Dei non inutiles, quinque, sex et octo vocum*. Prague, 1580, in-4°. Un exemplaire de cet ouvrage rarissime, divisé en quatre livres, est à la Bibliothèque royale de Berlin; malheureusement il y manque la partie d'*alto*. La Bibliothèque impériale de Vienne en possède un exemplaire complet. 2° *Musicum opus quinque, sex et octo vocum*, première partie, Prague, 1586; deuxième et troisième parties, *ibid.*, 1587; quatrième partie, *ibid.*, 1590. Il a été donné de nouvelles éditions de cet ouvrage à Francfort et à Nuremberg, 1588 à 1591. Le dernier motet de la dernière partie est à vingt-quatre voix divisées en quatre chœurs de six parties chacun. 3° *Moralia quinque, sex et octo vocibus concinnata, atque tam seriis quam festivis cantibus voluptati humane accommodata*, Norimbergæ, 1586, in-4°. Ce recueil contient quarante-sept morceaux de différents genres. L'édition de 1596, publiée dans la même ville et citée par Gerber, me paraît douteuse. 4° *Harmonia varis quatuor vocum*, Prague, 1591. 5° Lib. III *Harmoniarum moralium 4 vocum*, *ibid.*, 1591, in-4°. 6° *Sacra cantiones de præcipuis festis per totum annum 4, 5, 6, 8 et plur. voc.*, Nuremberg, 1597, in-4°. 7° *Motetta quæ præstant omnes*, Francfort, 1610. Trente-trois morceaux choisis dans les œuvres de Gallus ont été recueillis par Bodenschatz, dans sa grande collection de motets intitulée : *Florilegium portense* (voyez BODENSCHATZ). On a publié un motet de ce musicien (*Ecce quomodo moritur justus*),

dans le volume de la douzième année de la *Gazette musicale* de Leipsick.

Gallus partage avec Leon Hassler et Adam Gumpelzhaimer la gloire d'avoir représenté dignement l'école de composition de l'Allemagne pendant la dernière partie du seizième siècle. Ainsi que le dernier de ces auteurs, il a souvent hasardé de nouvelles harmonies d'un bon effet, qui préparaient l'art à la transformation de la tonalité; mais sa manière d'écrire était moins élégante que celle d'Adam Gumpelzhaimer. Il faisait un usage fréquent de changements de tons qui n'étaient pas toujours doux à l'oreille; il ne pouvait guère en être autrement; car l'élément harmonique de la transition naturelle n'existait pas encore. L'auteur de l'article *Gallus* du *Lexique universel* de musique publié par Schilling assure que les œuvres de cet artiste peuvent être comparées avec avantage aux productions des meilleurs maîtres italiens de son temps, et même avec les ouvrages de Palestrina. Il s'agit ici de choses si différentes, et dans les conceptions générales, et dans les détails, qu'il n'y a réellement pas de comparaison possible; en ce qui concerne Palestrina, on ne peut voir qu'une chose dans l'assertion de l'écrivain, à savoir une ignorance complète de la valeur des compositions de l'illustre maître de l'école romaine. Il faut avoir vu beaucoup de ces compositions, et les avoir étudiées longtemps pour comprendre l'immense supériorité de leur auteur sur Gallus dans l'art d'écrire, malgré le mérite incontestable de celui-ci.

**GALLUS (JEAN).** Voyez **HADARITSCH (JEAN)**.

**GALTUS (GRANER),** facteur d'orgues à Amsterdam, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. On a de lui l'orgue de Nonnikendam, qui a deux claviers à la main et un clavier de pédales; il a été construit en 1640. En 1650, il a commencé l'orgue de l'église neuve d'Amsterdam; mais, la mort l'ayant empêché de terminer son travail, ce fut un autre facteur, nommé Hagelbeer, qui mit la dernière main à cet instrument, et qui l'acheva en 1651.

**GALUPPI (BALTRABAR),** dit *Buranello*, parce qu'il était né, le 18 octobre 1706, dans l'île de Burano, à huit lieues de Venise, fut l'un des compositeurs les plus originaux de l'Italie, dans le genre comique. Les premiers principes de la musique lui furent enseignés par son père, barbier de profession, lequel jouait du violon dans les entr'actes au théâtre de Comédie. A peine âgé de seize ans, Galuppi se rendit à Venise et y vécut avec le salaire qu'il recevait comme organiste de plusieurs églises. Bien que

fort ignorant des principes de l'art, il osa mettre en musique un opéra bouffe qui avait pour titre : *la Fede nell' incostanza, ossia Gli Amici rivali*, qui fut outrageusement sifflé. Désespéré de cette mésaventure, Galuppi était presque résolu d'abandonner la musique et d'embrasser la profession de son père, lorsqu'il eut le bonheur d'inspirer de l'intérêt à l'illustre Marcello (voyez ce nom), qui, ayant reconnu les heureuses dispositions du jeune Balthasar, le fit entrer dans l'école de *Lotti*, où il se livra à l'étude du contrepoint avec ardeur pendant trois années. Lotti eut bientôt distingué Galuppi entre ses autres élèves, et lui témoigna une affection qui excita la jalousie de *Pollarolo*, élève alors de la même école. *En voici un*, dit-il un jour en désignant le *Buranello*, *qui sera bon pour faire la barbe*. — Oui, répondit Galuppi, *je la ferai à moi et à vous*. Lorsqu'il se crut assez habile pour aborder la scène, il eut encore recours à la bonté de Marcello, qui écrivit pour lui le livret de *la Dorinda*, dont il composa la musique : cet ouvrage fut représenté au théâtre de Sant' Agnolo, pendant la foire de l'Ascension, en 1729, et fut bien accueilli du public. Dans cet ouvrage, comme dans ses autres opéras, Galuppi ne brille point par la force de l'harmonie; mais une gaieté soutenue, une verve inépuisable, et les formes gracieuses de son chant lui ont acquis une célébrité qui a résisté longtemps aux caprices de la mode. Ses opéras, il est vrai, ont disparu de la scène, et la révolution opérée dans les formes dramatiques les en a vraisemblablement éloignés pour jamais; mais les compositeurs y trouveront toujours un modèle des qualités les plus essentielles du genre comique. Galuppi se livra aussi à l'étude du clavecin, et devint un des artistes les plus habiles sur cet instrument. Depuis 1729, les succès de ce compositeur sur tous les théâtres d'Italie furent presque sans interruption jusqu'à sa mort. Devenu maître de chapelle de Saint-Marc, le 6 avril 1762, organiste de plusieurs églises, et maître du Conservatoire *degli Incurabili*, il occupa ces places jusqu'à l'âge de soixante-trois ans, où il fut appelé en Russie par l'impératrice Catherine II. Outre un traitement de quatre mille roubles, on lui assurait un logement, et une voiture de la cour était mise à sa disposition. L'orchestre que'il y trouva pour exécuter ses opéras était détestable, et n'avait pas même l'idée des nuances du *piano* et du *forte*; par ses soins, il parvint à le rendre plus supportable. Le premier opéra que Galuppi donna à Pétersbourg fut *Dione abbandonato*.

*nata*; l'impératrice en fut si satisfaite qu'elle envoya à Galuppi, le lendemain de la première représentation, une tabatière d'or enrichie de diamants, avec mille ducats, *que la reine de Carthage lui avait, disait-elle, légués par son testament*. Galuppi revint à Venise en 1768, et y reprit ses travaux et ses emplois. Il continua d'écrire pour le théâtre jusqu'en 1777, et pour l'église jusqu'à sa mort, arrivée au mois de janvier 1785. Burney le vit à Venise en 1770, entouré d'une famille nombreuse, et comblé d'honneurs et de biens. Il avait conservé toute la vivacité, tout le feu, toute la gaieté de sa jeunesse, et ces qualités se manifestèrent jusque dans ses derniers ouvrages. Voici la liste de ses opéras : 1722, *Gli Amici rivali*; la *Fede nell' incostanza*; 1729, *Dorinda*; 1730, *Odio placato*; 1733, *Argente*; 1733, *L'Ambizione depressa*; 1736, *Elisa regina di Tiro*; la *Ninfa Apollo*; *Tamiri*; *Ergilda*; 1737, *Alvilda*; 1740, *Gustavo I, re di Svezia*; *Aronte, re de' Sciti*; 1741, *Berenice*; 1744, *Madame Ciana*; *L'Ambizione delusa*; la *Libertà nociva*; 1745, *Forse d'amore*; 1746, *Scipione nella Spagna*; 1747, *Arminio*; 1749, *Arcadia in Brento*; 1750, *il Page della Cucagna*; *Arctifanfano, re de' Matti*; *Alcimena, principessa dell' isole Fortunate*; *il Mondo della luna*; 1751, *la Mascherata*; 1752, *Ermelinda*; *il Mondo alla rovescia*; *il Conte Caramela*; *le Virtuose ridicole*; *Calamità de' Cuori*; 1753, *i Bagni d'Abono*; 1754, *il Filosofo di campagna*; *Antigona*; *il Povero superbo*; 1755, *Alessandro nell' Indie*; la *Diavolessa*; 1756, *Nozze di Paride*; *le Nozze*; 1757, *Sesostri*; la *Partenza ed il ritorno de' Murinari*; 1760, *Adriano in Siria*; 1761, *L'Amante di tutte*, *Artaserse*; *i Tre amanti ridicoli*; *Ipermestra*; 1762, *Antigono*; *il Marchese villano*; *Viriato*; *L'Uomo femina*; 1763, *il Puntiglio amoroso*; *il Re alla caccia*; 1764, *Cajo Mario*; la *Donna di governo*; 1764. En 1782, Galuppi composa la musique de la cantate à cinq voix : *il Ritorno di Tobia*, qui fut chantée au Conservatoire degli *Incurabili*, à l'occasion de l'arrivée du pape Pie VI à Venise. La musique d'église de Galuppi est restée en manuscrit comme ses opéras : il est faible d'invention et de facture dans cette partie de ses ouvrages. On trouve, à la Bibliothèque impériale, à Paris, un *Salve Regina* de sa composition. M. l'abbé Santini, de Rome, possède trois messes à quatre voix; le psaume *In te Domine* à cinq voix; *Victimæ paschali* à quatre voix, et des motets à quatre voix, de cet auteur. Parmi les oratorios de Ga-

luppi, on distingue particulièrement la *Fernace di Babilonia*, *Debbora profetessa*, et *Moyse di Sinai reversus*.

GAMA (MM.). Deux frères de ce nom, facteurs de pianos à Nantes, ont imaginé et exécuté, en 1827, après beaucoup d'essais, un instrument à clavier et à archet, auquel ils ont donné le nom de *Plectro-suphone*. Cet instrument, du même genre que le *Polyplectron* que M. Dietz fils fit entendre dans le même temps, et que plusieurs autres instruments à archet et à clavier, a été entendu à Nantes et à Paris. Comme tous ces instruments, il avait de beaux sons graves, mais le haut avait plus d'analogie avec la vielle qu'avec le violon. Le *Plectro-suphone* est maintenant oublié.

GAMBALE (ENNAUEL), professeur de musique à Milan, (né au commencement du dix-neuvième siècle, a fixé sur lui l'attention publique par un nouveau système de notation musicale combiné d'une manière ingénieuse, et dont il publia l'exposé sous ce titre : *la Riforma musicale, riguardante un nuovo stabilimento di segni e di regole per apprendere la musica*, Milano, coi tipi di Paolo Andrea Molina, 1840, trente-huit pages gr. in-8°, avec dix-huit pages de musique. La base du système consiste à représenter chacun des sons de l'échelle chromatique par un signe spécial, et conséquemment à supprimer les dièses, bémols et bécarrés, au moyen d'une portée de six lignes divisée en deux groupes de trois lignes, que sépare un intervalle plus grand entre la troisième et la quatrième lignes. Chaque degré et chaque espace de la portée représentent deux sons; le premier, nommé vulgairement *naturel*, est exprimé par une note blanche, et le son supérieur ou *dièse*, par une note noire sur la même position. De plus, l'espace double de la troisième ligne à la quatrième fournit deux positions, à savoir, une au-dessus de la troisième ligne, et une au-dessous de la quatrième, d'où il résulte que quatre des douze sons chromatiques de l'octave sont renfermés dans ce seul espace. Par cela même que plusieurs sons occupent la même position dans la portée, les clefs de la notation ordinaire perdent leur signification et sont supprimées. Les douze sons chromatiques d'une octave trouvent leur place sur trois lignes et dans les espaces, et la portée de six lignes représente deux octaves complètes. Il suffit à M. Gambale de distinguer les autres octaves par les chiffres 1, 2, 3, 4, etc. Mais les notes blanches et noires ayant pour objet d'être les signes des intonations, il faut, de

Ennio  
1743



toute nécessité, que M. Gambale imagine un système nouveau de signes de durée : ce qu'il fait, en effet, tant pour les sons que pour les silences; et par cela même que le contenu des temps de la mesure n'est plus représenté par les formes des notes, l'usage des barres de mesure disparaît également. Tel est, en abrégé, le système de M. Gambale. Il a fait disparaître les dièses, bémols, bécarrés, les clefs, ainsi que l'expression de deux sons par un même nom de notes; il a supprimé un grand nombre de lignes accidentelles pour les sons suraigus ou pour les sons graves, et enfin, il a réduit de beaucoup l'espace de la notation, et quant à la nouveauté de ses signes, il peut dire aux musiciens qui les improuvent à cause de leur étrangeté : *Apprenez-les par l'usage, comme vous avez appris ceux de votre notation*. Mais, comme tous les critiques de la notation en usage et inventeurs de systèmes nouveaux, il n'a pas compris que ce qu'il considère comme les défauts de la notation vulgaire constitue précisément son avantage immense, lequel consiste à peindre aux yeux les groupes les plus compliqués de sons et de durées au premier aspect, sans qu'il soit nécessaire de faire aucune opération mentale, ni de porter l'attention sur les détails inséparables des systèmes qui ont pour objet la simplification. C'est précisément parce qu'elle est composée d'un grand nombre de signes, ayant tous une destination spéciale qui ne se confond point avec d'autres, que cette notation est celle qui atteint mieux le but. Toute entreprise qui aura pour objet de lui en substituer une autre sera toujours infructueuse. M. Gambale a eu la preuve de cette vérité par sa propre expérience. En 1846, il ouvrit une école pour la propagation de son système, qu'il réduisit en tableaux publiés sous ce titre : *la Prima parte della Riforma musicale concernente la fonica e grafica espressione dei suoni, della loro distanza e delle loro durate, esposta in sei prospetti*, Milano, 1846, in-fol. de douze planches. De plus, il traduisait dans son système de notation et pour l'usage de ses élèves les cinquante leçons progressives de la méthode d'Adam pour le piano, des œuvres de Corticelli, Hunter, Kalkbrenner, Thalberg, Wilmer, Liszt, Chopin, le *Gradus ad Parnassum* de Clementi, le recueil de *partimenti* ou basses chiffrées de Fenaroli, et des morceaux de chant. Tout cela fut publié, et beaucoup d'argent fut dépensé; mais le résultat fut celui de toutes les entreprises désespérées qui ont eu pour objet de changer la seule langue qui soit véritablement universelle; c'est-à-dire, beau-

coup d'efforts en pure perte, l'existence d'un homme intelligent perdue dans des illusions irréalisables, et de grandes dépenses infructueuses. M. F.-A. Hæser a fait une traduction allemande de l'écrit de M. Gambale sur la réforme musicale, sous ce titre : *Die musikalische Reform. Ein neues System von Zeichen und Regeln, die Musik zu erlernen*, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1845, in-8°. M. Gambale a traduit mon *Grand Traité d'harmonie* en italien, sous ce titre : *Trattato complete della teoria e della pratica dell' Armonia di F.-J. Fétis, etc. Prima traduzione dall' originale francese*, Milano, presso F. Lucca, un volume gr. in-4°. Une autre traduction italienne, par M. Mazzucato, a paru à Milan, chez Ricordi.

GAMBARA (CHARLES-ANTOINE), chevalier de l'ordre de la Couronne de fer, est né à Venise, en 1774, de parents nobles, et a fait ses études au Collège des nobles, à Parme, où il passa huit années. Le goût de la musique s'est manifesté en lui dès son enfance; il s'est livré de bonne heure à l'étude du violon sous la direction de Melegari, du violoncelle, sous Ghiretti, musicien de la chambre du duc de Parme, et du contrepoint, sous le maître de chapelle J. Colla. Après sa sortie du collège, il s'est rendu à Brescia, où il a achevé ses études musicales sous la direction de Cannetti, maître de chapelle de la cathédrale. On connaît de sa composition : 1° Quatre symphonies à grand orchestre. 2° Une concertante pour plusieurs instruments. 3° Un quintetto pour harpe, violon, mandoline, viole et violoncelle. 4° Deux œuvres de trios pour deux violons et basse. 5° Deux œuvres de quatuors. 6° Plusieurs morceaux de musique vocale. Aucun de ces ouvrages n'a été gravé. M. Gambara est auteur d'un petit poème à la louange de Haydn, qui a pour titre : *Haydn coronato in Ellice*, Brescia, per Nicolo Bertoni, 1819, in-8°.

GAMBARO (JEAN-BAPTISTE), virtuose sur la clarinette, né à Gènes, en 1785, se fixa à Paris, en 1814, après avoir été chef de musique d'un régiment italien au service de France. Il y établit un commerce de musique, particulièrement pour les instruments à vent et les corps de musique militaire. En 1816, il entra comme première clarinette à l'orchestre du Théâtre-Italien, dont madame Catalani venait de prendre la direction. Un beau son, une manière noble et expressive de chanter sur son instrument, étaient les qualités distinctives de son talent. Ce fut lui qui exerça une influence très-salutaire sur le jeu de Berr (voyez ce nom), devenu

seconde clarinette près de lui dans le même orchestre. En 1823, Gambaro ressentit les premières atteintes d'une maladie de poitrine; il mourut, jeune encore, dans l'été de 1828. On a de lui : Trois quatuors concertants pour flûte, clarinette, cor et basse, op. 4. Paris, chez l'auteur et Leipsick, Breitkopf et Härtel; premier et deuxième concertos pour la clarinette, *ibid.*; Trois duos pour deux clarinettes, op. 3; Trois, *idem.*, op. 6; Douze caprices pour la clarinette, œuvre 18; plusieurs fantaisies pour clarinette et orchestre ou quatuor; plusieurs recueils pour harmonie militaire, extraits des opéras italiens.

**GAMBERINI** (MICHEL-ANGE), né à Cagli, vécut vers le milieu du dix-septième siècle, et fut maître de chapelle de l'église Saint-Venance à Fabriano. On connaît de lui un œuvre de motets qui a été imprimé à Venise, en 1655.

**GAMBINI** (C. A.), pianiste et compositeur, né à Gênes, vers 1818, a commencé à se faire connaître par des productions pour son instrument, vers 1838. D'abord imitateur de Thalberg et de Doebler, comme la plupart des pianistes de la même époque, il a comme eux substitué les arpèges aux gammes dans les traits brillants et a cherché des effets dans la puissance de la sonorité. Plus tard, il est quelquefois rentré dans des voies plus classiques, notamment dans ses douze études, œuvre 36, et surtout dans son premier trio (en mi) pour piano, violon et violoncelle concertants, op. 54. Plus tard encore, ayant pris, dans sa ville natale une position qui le fait en quelque sorte le chef de la musique dans cette partie de l'Italie, il a donné plus de portée à sa pensée, et a écrit diverses cantates, drames mêlés d'orchestre et de chant; et, enfin, a abordé la scène en 1853, par l'opéra sérieux *Eufemio di Messina*, représenté avec succès sur le théâtre Carcano, à Milan. On connaît aussi de lui un *Colombo*, dont il a été exécuté des fragments à Gênes, en 1846.

**GAMBLE** (JEAN), violoniste et compositeur anglais, eut pour maître Ambroise Beyland, bon artiste de son temps. Gamble fut d'abord attaché à l'orchestre d'un théâtre particulier, puis il entra au service du roi d'Angleterre Charles II, comme musicien de la chambre. Il a composé les airs de ballets et les divertissements de plusieurs pièces de théâtre, et l'on a de lui des airs avec accompagnement de théorbe et de basse de viole. Il en a paru deux recueils sous le titre de *Ayres and dialogues to be sung to the theorbos-lute or bass-viol*. London, Humphry-Mosley, 1657, petit in-fol.

L'autre recueil a pour titre : *Ayres and dialogues for one, two and three voyces, to be sung either to the theorbos-lute or bass-viol*. The second Book. London, Nathaniel Ktin, 1659, petit in-fol. On trouve en tête du premier recueil le portrait de Gamble, gravé par J. Cross.

**GAMMERSFELDER** (JEAN), musicien du seizième siècle, l'un des premiers compositeurs de chants simples pour tous les psaumes, lesquels ont été publiés en un recueil intitulé : *Der Ganss Psalter in Gesangsweyss*. Nuremberg, 1542, in-8°. (Voyez *Neues Repertorium von seltenen Büchern*, Nuremberg, 1796, deuxième partie, p. 16.)

**GANASSI** (SYLVESTER), surnommé **DEL FONTEGO** à cause du lieu de sa naissance, bourg de l'État vénitien, a été attaché comme instrumentiste à la musique de la Seigneurie de Venise, dans la première moitié du seizième siècle. On a de cet artiste deux ouvrages aussi intéressants par leur objet que par leur excessive rareté; le premier a pour titre : *La Fontegara, la quale insegna di suonare il flauto con tutto l'arte opportuna ad essa istria (industria) massime il diminuire, il quale sara utile ad ogni instrumento di flato e chorde et anchora a chi si dilatta di canto*. Composto per Sylvestro di Ganassi del Fontego sonator della Ill<sup>ma</sup> S<sup>a</sup> di V<sup>a</sup>. A la fin du volume on lit : *Impressum Venetis per Sylvestro di Ganassi del Fontego, sonator della Ill<sup>ma</sup> Signoria di Venetia hautor proprio*. MDXXXV, in-4° obl. de 165 feuillets non chiffrés. Les feuillets ont des signatures. Le frontispice est gravé et représente des personnages chantants accompagnés par trois flûtes. L'instrument dont il s'agit ici est la flûte à bec et à sept trous : elle se divisait en quatre espèces, c'est-à-dire, le soprano, le contralto, le ténor et la basse. Les pages 6 à 15 représentent les flûtes avec les trous ouverts ou bouchés pour former toutes les notes. Ce livre est le plus ancien où l'on trouve des règles pour employer divers ornements de la mélodie, dont on a fait ensuite usage non-seulement dans la musique instrumentale, mais aussi dans l'art du chant. Le second ouvrage de Ganassi est un traité de l'art de jouer de la viole, intitulé : *Regola Rubertina, regola che insegna a sonar de viola d'archo tastata, de Silvestro Ganassi del Fontego*. Frontispice gravé qui représente un concert. L'ouvrage est divisé en deux parties. La première est composée de 50 pages petit in-4° obl. Les feuillets sont chiffrés au recto. A la fin de la dernière page on lit : *In Venetia ad istantia del l'autore*

**M.D.XLII.** La deuxième partie a pour titre : *Lezione seconda pur della pratica di sonare il violone d'arco da tasti, composta per Silvestro Ganassi del Fontego desideroso nella pittura, la quale tratta dell' effetto della corda falsa, glosa et modta, et di ponere li tasti con ogni razon e practica, et ancora lo accordare ditto violone con la diligentia conveniente in diverse maniere, et accomoda ancora per quelli che sonano la viola senza tasti. Con una nuova tabolatura di lauto, etc.* Cette partie contient 24 feuillets doubles non chiffrés. A la fin du dernier feuillet on lit : *Stampato per l'autore proprio nel M.D.XXXIII.* Le P. Martini a donné d'une manière incorrecte le titre de ce dernier ouvrage, et il a été copié par les biographes et bibliographes. Draudius semble indiquer, dans sa Bibliothèque classique (p. 1630), qu'il a été fait une traduction latine de ce livre sous le titre : *Institutio ad testitudinem et chelyn*; mais cette traduction n'existe pas. Ce livre, dont la rareté est excessive, est intitulé : *Regola Rubertina*, parce qu'il a été publié sous les auspices de Robert Strozzi, de l'illustre famille florentine de ce nom. On voit, dans la première partie, que la viole (à cases sur la touche) se divisait en trois espèces principales qui étaient le soprano, le ténor et la basse (1). Ganassi cite (2<sup>me</sup> partie, chap. XVI) Julien Tibertino et Louis Lasagnino, de Florence, comme les plus habiles joueurs de viole de son temps.

**GANCALDI** (CHARLES), avocat à Bologne, né dans cette ville, en 1788, est auteur de l'écrit intitulé : *Elogio a Felice Radicati, maestro di musica*. Bologne, Nobili, 1829, in-4.

**GANDINI** (le chevalier ANTOINE), maître de chapelle du duc de Modène, né à Bologne, vers 1780, est élève du P. Mattei pour la composition. Il a écrit, pour le théâtre royal de Turin, l'opéra de *Ruggiero*, et, pour celui de Modène, *Erminia* et *Antigono*. On connaît aussi plusieurs cantates de sa composition. En 1827, il a fait jouer avec succès *Zaira*, au théâtre ducal de Modène. Cet ouvrage a été repris en 1830. Dans l'année suivante, il a fait jouer, au même théâtre, *Isabella de Lara*. En 1834, il y a donné *Marta di Brabant*, et enfin, après un silence gardé pendant huit années, il a fait représenter, au même théâtre, *Adelaide di*

*Borgogna*, en 1842. Gandini avait atteint alors l'âge de soixante-deux ans; ce fut son dernier ouvrage dramatique. Quelques morceaux de ses opéras ont été publiés séparément à Milan, chez Ricordi. Cet artiste a été fondateur de l'Institut philharmonique de Modène.

**GANDINI** (SALVATOR), ecclésiastique dont la vie est ignorée, florissait vers le milieu du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition un ouvrage qui a pour titre : *Messa e salmi della B. V. a quattro e cinque voci con duo violini ad libitum*, Venise, Franç. Magni, 1658, in-4.

**GANDO** (NICOLAS), fondateur en caractères, né à Genève au commencement du dix-huitième siècle, alla d'abord à Berne, et se rendit ensuite à Paris, où il établit une fonderie qui eut une sorte de célébrité. Il s'était attaché particulièrement à perfectionner les caractères propres à imprimer la musique. Ce typographe est mort à Paris vers 1767. Son fils, Pierre-François, né à Genève, en 1735, mort à Paris en 1800, était devenu son associé. Tous deux ont publié plusieurs essais de caractères, et des observations qui ne manquent pas d'intérêt sur divers objets de leur art, parmi lesquels on remarque : 1<sup>o</sup> *Observations sur le traité historique et critique de M. Fournier le jeune, sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique*, Paris, 1766, in-4<sup>o</sup> de 27 pages. On trouve dans cet écrit six morceaux d'ancienne musique, provenant du fonds de Ballard, et un motet imprimé selon le procédé de Gando, avec une presse dont il se dit l'inventeur, où les notes et les lignes s'imprimaient à part. (Voyez le *Journal des Savants*, octobre, 1766.) 2<sup>o</sup> *Psautre CL*, petit motet par M. l'abbé Roussier, imprimé avec les caractères de Gando père et fils, Paris, 1766, in-4<sup>o</sup>, de 8 pages. Fournier répliqua aux attaques de Gando, et sa réponse (réimprimée dans son *Manuel typographique*, pag. 289—300) contient une accusation de plagiat contre les Gando, et critique vivement leurs caractères. Ceux-ci sont d'un aspect plus agréable que les siens; toutefois les uns et les autres étaient fort inférieurs à ceux que Breitkopf avait fait connaître précédemment, et tous ont été effacés depuis par ceux de MM. Olivier et Godefroi, et surtout par ceux de M. E. Duverger.

**GANNASSI** (le P. JACQUES), né à Trévise, dans les premières années du dix-septième siècle, y fut moine franciscain, et maître de chapelle à l'église Sainte-Marie. On connaît sous son nom un œuvre qui a pour titre : *Vespertina Psalmodia totius anni solemniter*.

(1) Voyez, sur ce sujet, mon livre intitulé : *Antonie Stradivari, luthier célèbre, connu sous le nom de Stradivarius; précédé de recherches historiques et critiques sur l'origine et les transformations des instruments à archet*. Paris, Vaillault, 1836, pp. 56-58.

*Item cantica duo B. M. V. quatuor vocibus*, Venise, Alex. Vincenti, 1637, in-4°.

**GANSBACHER (JEAN)**. Voyez GANSBACHER.

**GANSPECKH (GUILLAUME)**, fils de Gaspard-Joseph, musicien de l'électeur de Bavière, naquit à Munich, en 1691. Son père lui enseigna la musique et pendant ce temps il fit à Munich ses études littéraires et philosophiques. Quand elles furent achevées, il entra chez les Prémontrés de Ranshoven et y prit l'habit de chanoine régulier. On ignore l'époque de sa mort. Ganspeckh a publié à Munich, en 1724 : *Octiduum sacrum*, contenant huit messes brèves à quatre voix, deux violons *ad libitum* et orgue, op. 1. Le baron d'Arétin a possédé en manuscrit un autre œuvre de ce musicien, contenant douze offertoirs pour le commun des saints et des temps, à quatre voix, avec accompagnement de deux violons obligés et orgue.

**GANSWIND (...)**, virtuose sur la viole d'amour, est né en Bohême, vers 1775. Il vivait à Prague, en 1807, comme officier de la maison du comte de Buquol, et se faisait alors entendre avec un brillant succès dans les concerts. Plusieurs concertos, des sonates, trios et duos ont été écrits par lui pour son instrument. Il a formé de bons élèves, parmi lesquels on remarque MM. Powliezck, secrétaire du prince de Fursenberg, Eberle; secrétaire de l'archevêque Przychowsky, et surtout François Richter, le plus habile de tous.

**GANTEZ (ANNIBAL)**, prieur de la Madeleine, en Provence, chanoine semi-prébendé, maître des enfants de chœur et de la musique à l'église de Saint-Étienne d'Auxerre, naquit à Marseille au commencement du dix-septième siècle. Il avait été d'abord maître de musique des cathédrales d'Aix, d'Arles et d'Avignon, puis il avait rempli les mêmes fonctions à Paris, dans les églises Saint-Paul et des Innocents. Ce musicien a fait imprimer *l'Entretien des musiciens*, Auxerre, 1643, petit in-12 de deux cent quatre-vingt-quinze pages. Cet ouvrage est composé de cinquante-neuf lettres sur des objets relatifs à la musique d'église en France. On y voit (p. 278) que l'auteur avait fait imprimer précédemment un recueil d'airs, dédié au maréchal de Schomberg, une messe à plusieurs voix, intitulée : *Lutament*, dédiée à l'abbé de Roches, et une autre dédiée à M<sup>lle</sup> de Saint-Géran. *L'Entretien des musiciens* fournit des renseignements pleins d'intérêt sur l'état de la musique en France, et sur quelques musiciens qui vivaient

sous le règne de Louis XIII et au temps de la minorité de Louis XIV. Castil-Blaze en a publié un curieux fragment dans son *Histoire de la chapelle de musique des rois de France*. On trouve dans le *Mercur* du mois de décembre 1738 (p. 2548) une lettre très-détaillée de l'abbé Lebeuf sur Gantez, et sur son livre.

**GANTZLAND (CHRÉTIEN)**, était étudiant en droit à l'Université de Jéna lorsqu'il publia la thèse intitulée : *Dissertatio inauguralis juridica de Dissinctoribus eorumque jure*, Jéna, 1711, in-4° de cinquante-deux pages, avec un poème de deux pages sur la trompette. Cette dissertation est attribuée à Wildvogel (Chrétien), dans la première édition de cette *Biographie universelle des musiciens*; mais ce savant a seulement précédé comme professeur à la discussion de la thèse.

**GANZ**. Trois frères de ce nom se sont fait connaître comme musiciens distingués en Allemagne. L'aîné, ADOLPHE GANZ, est né à Mayence, le 14 octobre 1796. Il reçut de son père, bon musicien de cette ville, les premières instructions de musique et de violon; plus tard, il apprit à jouer de plusieurs autres instruments. Sébastien Kolbusch lui fit faire ensuite un cours d'études d'harmonie. En 1819, il obtint la place de directeur de musique de la ville de Mayence. Il l'occupa pendant quatre ans; puis, en 1823, le grand-duc de Hesse-Darmstadt (Louis II) lui accorda le titre et la position de maître de chapelle de la cour, sans qu'il quittât néanmoins Mayence. Dans cette situation, Ganz a écrit un mélodrame avec chœur; plusieurs ouvertures et marches pour des drames et tragédies; des *Lieder* et des chants pour des chœurs d'hommes.

**GANZ (MAURICE)**, premier violoncelliste de la musique du roi de Prusse, à Berlin, est né à Mayence, en 1804. Les premières leçons de musique lui furent données par son père, qui jouait bien du violoncelle. À l'âge de onze ans, le jeune Ganz faisait déjà admirer son habileté sur cet instrument. Il acheva ses études musicales sous la direction de Stiasny, bon maître de Francfort-sur-le-Mein, puis il entra comme premier violoncelle au Théâtre-National de Mayence, où son frère aîné, Adolphe Ganz, était chef d'orchestre. En 1826, Maurice a été appelé à Berlin, pour remplir dans la chapelle royale la place de premier violoncelle, précédemment occupée par les célèbres artistes Dupout et Romberg. En 1833, il a fait un voyage à Paris et à Londres, pour y donner des concerts, et, en 1837, il est retourné dans cette dernière ville, où il s'est fait entendre dans un des concerts

de la Société philharmonique. Il était aux fêtes de Bonn, dans le mois d'août 1845, pour l'inauguration de la statue de Beethoven, et il s'y fit entendre dans un concert. Les qualités qui distinguent le talent de Ganz sont un son plein de rondeur et de moelleux, et une exécution brillante dans les traits. On a publié de cet artiste des concertos et des variations pour violoncelle; des duos pour violon et violoncelle et pour piano et violoncelle, etc., à Berlin et à Mayence. Ses principaux ouvrages sont : Premier concerto pour violoncelle et orchestre, op. 9, Berlin, Schlesinger; deuxième concerto *idem*, op. 21, Mayence, Schott; premier concerto pour violoncelle et orchestre, op. 12, Leipzig, Hofmeister; deuxième *idem*, op. 19, *ibid.*; trio pour violon, alto et violoncelle, op. 8, Mayence, Schott; trois *Lieder* pour voix seule, avec accompagnement de violoncelle obligé et piano, *ibid.*

GANZ (Léopold), frère des précédents, directeur des concerts et violon solo du roi de Prusse, est né à Mayence, en 1806. Encore enfant, il entra comme violoniste au théâtre de Mayence, reçut des leçons d'un bon élève de Spohr, et s'exerça avec son frère à des effets d'ensemble pour le violon et le violoncelle, à l'imitation des frères Bohrer. En 1826, ils succédèrent à ces deux artistes dans la musique du roi, à Berlin. Léopold a publié, avec son frère, des duos brillants pour violon et violoncelle, Mayence, Schott. C'est dans ces duos que les frères Ganz ont été souvent applaudis, à cause du brillant et du fini de leur exécution. Léopold Ganz a voyagé en Hollande, en 1823, et a joué avec de brillants succès à La Haye, à Rotterdam et à Amsterdam. En 1835, il a visité l'Angleterre avec son frère Maurice.

GARAT (PIERRE-JEAN), né à Ustaritz, petite ville du département des Basses-Pyrénées, le 25 avril 1764, fut le chanteur le plus étonnant qu'ait eu la France. Fils d'un avocat distingué, il n'était pas destiné à la profession d'artiste; mais, guidé par un instinct irrésistible, il fut musicien presque en naissant. Sa mère, qui possédait une belle voix, et qui chantait fort bien dans l'ancien style, lui donna les premières leçons. Il apprit ensuite les principes de la vocalisation d'un maître Italien nommé Lamberti, qui habitait à Bayonne. Mais ce fut après que la famille de Garat se fut établie à Bordeaux qu'il eut occasion de développer le talent extraordinaire dont la nature l'avait doué. François Beck, compositeur excellent et directeur de l'orchestre du grand théâtre, ayant entendu le jeune Garat, recon-

nut bientôt tout ce qu'on pouvait attendre d'une organisation telle que la sienne; il se plut à cultiver de si heureuses dispositions, et s'attacha surtout à perfectionner le goût et le sentiment du beau qui étaient naturels à son élève. C'est à ce maître habile que Garat reconnaissait devoir ce qu'il savait en musique, et la direction donnée à son talent.

Garat trouvait dans la volonté de son père de grands obstacles à satisfaire son penchant pour la musique. Destiné à la profession d'avocat, il était obligé de suivre des cours pour s'y préparer, et ne pouvait se livrer à son goût favori qu'en cachette, et au moyen des petites ruses de sa mère. Lorsqu'il eut atteint sa seizième année, on l'envoya à Paris pour y faire son droit; mais on pense bien que dès qu'il se vit libre, ce ne fut pas à étudier le Digeste et ses commentateurs qu'il employa son temps. Bientôt lié avec les principaux artistes et amateurs, notamment avec le fameux chevalier de Saint-Georges, il n'eut plus d'autre occupation que celle d'étudier l'art pour lequel il était si heureusement organisé. Cette époque était la plus favorable au développement de ses facultés extraordinaires. La querelle des Gluckistes et des Piccinnistes avait fait de la musique l'objet à la mode. Sous quelque bannière qu'on fût engagé, on n'en parlait qu'avec un enthousiasme qui se trouvait d'accord avec l'ardente imagination du jeune Garat.

L'arrivée de MM<sup>mes</sup> Todi et Mara à Paris, leur rivalité, et l'éclat de leur talent dans des genres différents, occupèrent le public comme l'avaient fait précédemment Gluck et Piccini, et firent une profonde impression sur Garat. Pour la première fois il eut l'idée d'un chant pur, élégant et correct, d'une vocalisation parfaite, et d'une expression naturelle sans exagération et sans cris. C'est de ce moment que date son talent.

Cependant l'étude du droit était absolument négligée par le jeune musicien. Son père, homme sévère et peu sensible à la musique, s'aperçut enfin que sa volonté était méconnue: de vifs reproches furent adressés par lui à son fils, et bientôt celui-ci cessa de recevoir la pension qui l'avait alimenté jusqu'alors. Garat était habitué à la liberté et à l'aisance de la société choisie qu'il fréquentait; la privation de moyens de fournir à ses dépenses lui fut donc très-pénible. Mais la fortune veillait sur lui, et bientôt sa nomination à la place de secrétaire particulier du comte d'Artois le mit dans une situation plus brillante qu'auparavant. Ce n'est pas tout. Le prince, charmé des

talents de son secrétaire, en parla à la reine, qui voulut l'entendre et qui en fut si satisfaite, qu'elle l'admit à l'honneur de faire de la musique avec elle. On conçoit l'effet de pareilles séductions sur l'esprit d'un jeune homme ardent : dans son ivresse, il osa écrire à son père qu'il devait voir qu'on peut se faire une existence honorable par la culture des arts aussi bien que par la jurisprudence. Il n'en reçut que cette réponse : *Je n'ignorais pas que, dans Rome dégénérée, des baladins et des histrions ont été les favoris des empereurs.* La faveur dont il jouissait à la cour avait donné à Garat la prétention de trancher du grand seigneur, et le jetaient dans des dépenses considérables. De 1787 à 1789, la reine fit payer deux fois ses dettes.

Toute relation avait cessé entre Garat et son père, lorsque le comte d'Artois fit un voyage à Bordeaux : son secrétaire l'accompagna. Arrivé dans cette ville, il employa le crédit des amis de sa famille pour y rentrer en grâce ; mais ce fut inutilement : on ne voulut point le recevoir. Beck, son ancien maître, n'était point alors dans une situation fortunée. Quelques personnes concurent le dessein de donner un concert à son bénéfice où Garat devait chanter ; mais on n'espérait pas obtenir le consentement de son père : on se trompait. *Le talent de mon fils, dit-il, lui a coûté un établissement honorable et l'amitié de son père : qu'il lui serve du moins à faire une bonne action.* Malgré son aversion pour tout ce qui pouvait lui rappeler la cause de ses chagrins, il se laissa conduire à ce concert ; Garat s'y surpassa, et finit par attendrir celui qui n'avait pas voulu lui pardonner jusqu'alors. Le père embrassa son fils et ne se sépara de lui que réconcilié.

De retour à Paris, Garat ne tarda point à y trouver un nouvel aliment à son désir de perfectionner son goût. Les fameux bouffons, connus sous le nom de *Troupe de Monsieur*, y débutèrent en 1789. Dans cette troupe, la plus parfaite qui ait jamais été rassemblée peut-être, brillaient Mandini, Viganoni, Morichelli et Banti, chanteurs admirables d'une école dont les traditions sont perdues. Garat était mieux qu'un autre en état de juger du mérite de ces virtuoses ; aussi avaient-ils fait une si forte impression sur lui, que, dans les derniers temps de sa vie même, il n'en parlait qu'avec admiration. Il savait encore non-seulement les morceaux qu'ils chantaient, mais les inflexions et les fioritures de chaque phrase ; car sa mémoire, pour ce qui est relatif à la musique, tenait du prodige. C'est cette mémoire

qui l'a toujours si bien servi, qu'indépendamment de son génie inépuisable pour les embellissements du chant, il s'emparait à l'instant et pour toujours de tout ce qui était bon.

Jusqu'à la révolution, Garat n'avait usé de son talent qu'en amateur ; après qu'elle eut renversé l'édifice de sa fortune, il dut songer à en tirer parti pour assurer son existence. Cependant les circonstances n'étaient point favorables à la culture des arts dans les années 1793 et 1794, époque du régime affreux connu sous le nom de *règne de la terreur*. Le célèbre violoniste Rode conçut le projet de passer en Angleterre, et détermina Garat à l'accompagner. Ils s'embarquèrent en effet, mais des vents contraires jetèrent vers les côtes d'Allemagne le bâtiment qui les portait, et ils furent contraints de se rendre à Hambourg.

Cette ville riche et commerçante avait recueilli beaucoup d'émigrés français. Les plaisirs de toute espèce s'y trouvaient réunis. Un bon spectacle et d'excellents concerts y offraient des ressources aux amateurs de musique. Les deux virtuoses y obtinrent des succès d'enthousiasme ; néanmoins la crainte qu'un séjour trop prolongé en pays étranger ne les fît considérer comme émigrés les ramena en France, avant la fin de 1794. L'année suivante, les fameux concerts de Feydeau commencèrent : Garat se fit entendre publiquement à Paris pour la première fois. Il n'est pas possible de donner une idée de l'impression qu'il y produisit ! D'autant plus étonnant qu'il chantait avec une égale supériorité les belles scènes des opéras de Gluck, les airs sérieux italiens, les airs bouffes de la même école, et jusqu'à la romance, il recueillit des applaudissements unanimes, et fixa pour toujours sa réputation. Le nom de Garat rappela dès lors l'idée de la perfection dans le chant.

Vers le même temps, le Conservatoire de musique fut institué, et Garat, qui y fut appelé comme professeur de chant, commença à former une série d'élèves qui, depuis lors, a fourni tant d'artistes distingués aux divers théâtres de la France, et même à ceux des pays étrangers. Doué d'une chaleur entraînante, et de la faculté si rare de communiquer aux autres ses propres sensations, il a su mieux qu'un autre exciter l'émulation des élèves, faire naître en eux le sentiment du beau, et leur inspirer la confiance du talent. Ces qualités sont plus rares que la connaissance la plus parfaite du mécanisme du chant : c'est sous ce rapport que nous ne craignons pas d'affirmer qu'aucun professeur ne les a possédées comme Garat.

M<sup>me</sup> Barbier Walbonne, M<sup>lle</sup> Chevalier (plus tard M<sup>me</sup> Branchu), Roland, Nourrit, Despéramons, Pouchard, Levasseur, M<sup>me</sup> Duret, Boulanger, Rigaut et une foule d'autres, ont été formés par ses soins, et lui ont dû la plus grande partie de leurs succès. Un professeur comme Garat est une espèce de miracle, un effort de la nature; aussi n'est-il point remplacé : il ne le sera peut-être jamais. Il est difficile de prévoir les résultats qu'il aurait obtenus, si la partie technique de son art eût été dès l'enfance la base de son éducation vocale; malheureusement son savoir n'égalait pas son instinct. Sa dernière élève fut M<sup>lle</sup> Duchamp, qui avait un talent plein d'élévation, mais dont la voix subit de bonne heure une altération grave qui borna sa carrière d'artiste. Garat en devint éperdument amoureux à l'âge de près de cinquante-cinq ans, et l'épousa.

Les concerts de la rue de Cléry, qui succédèrent à ceux du théâtre Feydeau, en 1800, furent les derniers où Garat se fit entendre en public. Les dignités auxquelles son oncle, le comte Garat, fut élevé sous le consulat et sous l'empire, l'obligèrent à une espèce de retraite, dont il fut, dit-on, indemnisé par une pension. Quelques salons privilégiés devinrent donc le théâtre rétréci de ses succès. Son auditoire, réduit à quelques artistes et à des amateurs distingués, était peu nombreux; mais les applaudissements, donnés à propos et avec conviction, sont plus flatteurs que ceux qu'on arrache au caprice de la multitude ignorante.

Jusqu'à l'âge de près de cinquante ans, Garat excita l'étonnement et l'admiration; les artistes étrangers les plus célèbres avouaient que la réunion de tant de qualités supérieures était ce qu'ils avaient entendu de plus prodigieux. Telle était l'opinion de Marchesi et de Crescentini; Piccinni et Sacchini la partageaient. Réussissant tous les registres de voix dans sa voix singulière; ayant une égale flexibilité dans toutes son étendue; doué d'une inépuisable fécondité pour les fioritures qu'il faisait toujours de bon goût et appropriées au caractère du morceau; ayant la plus belle prononciation qu'on ait jamais eue; enfin possédant une verve et une sensibilité extraordinaires, il maniait tous les styles avec une égale perfection. Nul n'a possédé la tradition de Gluck aussi bien que lui; nul n'a été plus entraînant dans le pathétique, plus élégant dans le demi-caractère, plus comique dans le bouffe. Qui ne l'a pas entendu dans son brillant, ne se doute pas de la perfection qu'on peut mettre, même dans le chant d'une romance. Il en avait composé de

charmantes qui ont eu beaucoup de vogue : telles sont celles de *Bélsaire*, *Je t'aime tant*, *le Ménestrel*, etc. On a dit souvent qu'il n'était pas musicien : il est vrai qu'il ne lisait pas avec facilité à première vue. Il avait besoin de déchiffrer seul et lentement à son piano, ou d'entendre une fois le morceau dont il voulait prendre une idée; mais telle était sa facilité, qu'il en saisissait à l'instant le caractère et les proportions, et qu'il le chantait avec un fini qu'on aurait cru ne pouvoir être le résultat que de longues études. D'ailleurs, les qualités principales du musicien, la justesse d'oreille et le sentiment de la mesure, étaient chez lui dans une perfection qui tenait du prodige. *Quel dommage*, disait un jour Legros, *que Garat chante sans musique!* — *Sans musique!* s'écria Sacchini; *Garat est la musique même.*

Dans les dernières années de sa vie, il perdit la voix : cette perte l'affligea sensiblement. Il ne pouvait s'accoutumer à l'idée de décroître. Le souvenir de sa renommée, loin de charmer sa vieillesse, était un tourment pour lui, parce qu'il était encore avide de succès qu'il ne pouvait plus obtenir. Il cherchait à se faire illusion, et chantait encore; mais il n'était plus que l'ombre de lui-même. L'aspect d'un beau talent dans la décrépitude n'inspirait plus que de la pitié à ses amis. Il s'en aperçut enfin; la conviction que tout était fini pour lui altéra sa santé et finit par lui donner la mort, le 1<sup>er</sup> mars 1833, à l'âge de cinquante-neuf ans.

Ainsi finit un des chanteurs les mieux organisés qu'il y ait eu, et le plus étonnant peut-être; car une éducation forte, comme celle qu'on recevait autrefois dans les écoles d'Italie, n'avait point dirigé ses premiers pas; il ne dut ce qu'il fut qu'à son génie, à ses propres observations, et à la sensibilité musicale la plus exquise. Par une singularité inexplicable, Garat, bien que convaincu de l'éminence de son talent, ne parut pas comprendre que ce talent suffisait pour fixer sur lui l'attention publique. Il voulut occuper de sa personne, non-seulement le monde des salons, mais le peuple, par des excentricités de vêtements, d'allures et de langage qui approchaient souvent du ridicule. Faire de l'effet, être l'homme à la mode, était sa préoccupation de tous les instants. Il était heureux si, dans les promenades publiques, il entendait dire de toutes parts : *Vold Garat*. Passer inaperçu dans la rue était pour lui un chagrin véritable. Lorsque la génération qu'il avait charmée eut disparu, il eut souvent ce désappointement; mais, ne pouvant s'y accoutumer, il essaya de ramener sur lui l'attention

des passants en se montrant dans la rue avec des bottes rouges. Exaspéré par l'indifférence avec laquelle on le voyait dans cet accoutrement : *Les misérables !* s'écria-t-il ; *autrefois ils m'auraient suivi jusqu'au bois de Boulogne !*

**GARAT** (JOSEPH-DOMINIQUE-FABRY), frère consanguin du précédent, naquit à Bordeaux, en 1774. La nature lui avait donné une voix de ténor fort belle ; malheureusement, il ne songea point à la cultiver dans l'âge où la souplesse de l'organe pouvait faciliter ses études, et surtout il négligea son éducation musicale qui, depuis lors, est toujours restée incomplète. Ce ne fut qu'à l'âge de vingt-cinq ans qu'il put se livrer au travail sur l'art du chant, après avoir suivi quelque temps le parti des armes. De retour dans sa ville natale, il reçut des leçons de Mengozzi et de Ferrari. Séparé de ces deux artistes habiles, il vint à Paris, et prit pour maître Gérard ; mais ce fut surtout aux conseils de son frère qu'il fut redevable des progrès qu'il fit dans le chant français, pour lequel il avait des dispositions particulières. Possédant, comme la plupart des chanteurs méridionaux, l'avantage d'une prononciation nette et bien articulée, c'était surtout par l'expression des paroles qu'il brillait, et ce fut ce qui le détermina à cultiver particulièrement le genre de la romance, auquel il a dû sa réputation. Il en composait par instinct de fort jolies qui ont eu beaucoup de succès ; on peut citer entre autres : *le Printemps et l'amour ; Eliza ou le Russe ; l'Étoile du soir ; Fais vous voir ; la Faise ; la Mort d'Erbal ; le Guerrier écossais*, etc. Fabry Garat occupa, vers 1808, un emploi de finance dans les départements de la Belgique ; lorsque ce pays cessa de faire partie de la France, il se vit privé de sa place. Forcé de chercher des ressources dans son talent, il donna des leçons de chant, et voyagea pour donner des concerts. Plus tard, il entra au ministère des finances, comme sous-chef de bureau.

**GARAUDÉ** (ALEXIS DE), professeur au Conservatoire de musique de Paris, est né à Nancy, le 21 mars 1779. Son père, conseiller au parlement de cette ville, lui fit donner une éducation brillante, dans laquelle la musique n'entra que comme un délassement à des études sérieuses ; plus tard, lorsque la révolution eut renversé la fortune de sa famille, cet art devint sa ressource, et il en fit une étude plus suivie. Arrivé à Paris, il y prit des leçons de Cambini pour l'harmonie et la composition ; quelques années après, il fit un nouveau cours de ces

sciences sous la direction de Reicha. Crescentini et Garat lui donnèrent des conseils pour l'art du chant, et lui-même transmittait ensuite leurs principes à ses élèves. En 1808, il fut admis parmi les chanteurs de la chapelle impériale. Il conserva cette position dans la chapelle du roi, à la restauration. La révolution de juillet 1830 l'a privé de cette place. Nommé professeur de chant au Conservatoire en 1816, il en remplit les fonctions jusqu'en 1841. Cet artiste s'est particulièrement occupé de la didactique de plusieurs parties de l'enseignement de la musique, notamment du solfège, du chant et de l'harmonie. Il a publié sur ces objets des ouvrages estimés qui ont obtenu les honneurs de plusieurs éditions. Parmi les élèves qu'il a formés, on remarque Clotilde Colombelle, qui, sous le nom de *Coreldi*, s'est fait entendre avec succès sur les grands théâtres de Naples et de Milan. Les principaux ouvrages de Garaudé sont : 1° *Méthode de chant*, œuvre 25, Paris, 1809. Cette méthode a été entièrement refondue et considérablement augmentée dans la *Méthode complète de chant*, œuvre 40, du même auteur. 2° *Solfège ou méthode de musique*, op. 27. 3° *Soixante solfèges progressifs, ou nouveau cours de lecture musicale*, op. 41. Il y a une troisième édition des solfèges de Garaudé, divisée en deux parties : 4° *Vingt-quatre vocalises, ou études caractéristiques de l'art du chant*, composées pour les examens et les concours du Conservatoire, op. 42. 5° *La Lyre enchantée*, opéra non représenté, réduit pour le piano. 6° *Messe solennelle à trois voix*, op. 43. 7° *Méthode complète de piano*. 8° Sept œuvres de sonates et de variations pour le piano. 9° Trois quatuors pour deux violons, alto et deux violoncelles. 10° Huit œuvres de duos, airs variés, etc., pour le violon. 11° Treize œuvres de quatuors, trios, duos, solos, etc., pour la flûte. 12° Trois œuvres, *idem*, pour clarinette. 13° Deux œuvres pour le violoncelle. 14° Trois œuvres pour la harpe. 15° Environ deux cents morceaux de chant italien et français, tels que airs, duos, cantates, nocturnes, romances, etc. 16° *L'Harmonie rendue facile, ou théorie pratique de cette science*, Paris, 1835, gr. in-4°. Tous ces ouvrages ont été publiés à Paris. Dans sa vieillesse, Garaudé fit un voyage en Espagne dont il a rendu compte dans un livre intitulé : *L'Espagne en 1851, ou impressions de voyage d'un touriste dans les diverses provinces de ce royaume*, Paris, 1853, 1 vol. in-8°. Garaudé est mort à Paris, le 23 mars 1852.

**GARAUDÉ** (ALEXIS-ALBERT-GUTHRIE),



Als naturel du précédent et de Clotilde Colombe, dite *Coreldi*, cantatrice, est né à Choisy-le-Roi (Seine), le 27 octobre 1821. Entré au Conservatoire de Paris dans sa huitième année, le 18 avril 1829, il y fit toutes ses études musicales, qui ne furent terminées qu'en 1842. Tous les prix de solfège, d'orgue et de composition lui furent successivement décernés. Élève d'Halévy pour le contrepoint, il prit part au concours de l'Institut de France, en 1841, et obtint le second grand prix. Doué d'une organisation d'élite et bon musicien, Garaudé possédait un des plus beaux talents qu'on ait connus pour l'accompagnement. Il fut pendant plusieurs années accompagnateur au théâtre de l'Opéra-Comique. On lui doit les réductions de plusieurs grandes partitions de Meyerbeer, d'Halévy et d'autres compositeurs. Il a publié aussi quelques légères productions pour le piano. Une mort prématurée l'a enlevé à l'art et à ses amis, le 6 août 1854, à l'âge de trente-trois ans.

**GARCIA (FRANÇOIS)**, compositeur portugais, né dans la seconde moitié du seizième siècle, est connu comme auteur d'un recueil de messes intitulé : *Misas de varios tonos*, Lisbonne, Pierre Craesbeck, 1609, in-fol.

**GARCIA (D. FRANÇOIS-XAVIER)**, prêtre et compositeur espagnol, naquit en 1731 à Nalda, évêché de Calahorra, dans la province de Logroño. Après avoir reçu sa première éducation musicale en Espagne, il alla passer quelques années en Italie où il acheva ses études sous la direction de plusieurs bons maîtres. Il s'y fit connaître avantageusement comme compositeur et y fut désigné sous la dénomination de *lo Spagnoletto*, qu'il conserva après son retour dans sa patrie. En 1756, il obtint la place de maître de chapelle de la Seu de Saragosse, et entreprit la réforme de la musique d'église, de laquelle il bannissait le style fugué, s'attachant surtout à l'expression des paroles. Ses compositions, très-recherchées dans toute l'Espagne, sont nombreuses : il les écrivait presque toujours à huit voix réelles en deux chœurs. On y remarque des messes, des motets pour toutes les fêtes de l'année, et particulièrement ses Répons de Noël et de la fête des Rois, ainsi qu'un *Disse Domineus*, ouvrages d'une beauté achevée. Garcia était aussi recommandable par sa bonté que par son talent. Il mourut en prodiguant ses soins aux pestiférés de Saragosse, le 26 février 1809, à l'âge de soixante-dix-huit ans.

**GARCIA (MANUEL-DEL-POPELO-VICENTE)**, compositeur et célèbre chanteur dramatique,

naquit à Séville, le 22 janvier 1775. Admis comme enfant de chœur de la cathédrale, à l'âge de six ans, il y fit ses premières études musicales, et y eut pour maîtres don Antonio Ripa et Juan Almarcha. Il n'y avait point alors de théâtre à Séville, et la musique d'église était la seule qu'on y entendait. Ce genre fut aussi celui vers lequel les idées du jeune Garcia se dirigèrent d'abord. A l'âge de dix-sept ans, il était déjà connu avantageusement comme chanteur, compositeur et chef d'orchestre. Sa réputation s'étendit bientôt, et le directeur du théâtre de Cadix l'attira près de lui, et le fit débiter dans une *Tonadilla* où Garcia fit entrer plusieurs morceaux de sa composition. Sa voix avait du timbre, de l'agilité et de l'étendue, mais il avait, disait-il lui-même plus tard, tant de gaucherie sur la scène, qu'il aurait été impossible aux plus clairvoyants de découvrir en lui le germe du talent dramatique qui, depuis lors, a fait sa réputation. De Cadix il se rendit à Madrid où il débuta comme chanteur dans un *oratorio*. Il y fut applaudi, et le succès de plusieurs *tonadillas* qu'il y composa ne lui fut pas moins favorable. Dans une excursion qu'il fit à Malaga, il écrivit son premier opéra intitulé *el Preso*; le sujet de cet ouvrage était imité de l'opéra comique français, *le Prisonnier ou la Ressemblance*. Garcia était encore en cette ville, lorsque la fièvre jaune s'y déclara et y fit d'affreux ravages; échappé à ce danger, il retourna à Madrid, où il mit à la mode les petits opéras comiques en un ou deux actes, semblables à ceux qu'on jouait alors en France, et dont les livrets étaient presque tous traduits du français. Parmi ces ouvrages, on remarque *el Poeta calculista*, monodrame en un acte, écrit en 1805, et qui fut entendu à Paris quatre ans plus tard. C'est dans cet ouvrage que fut intercalé le fameux chant devenu depuis lors populaire dans toute l'Espagne : *Yo che son contrabandista*. La propriété de cette originale mélodie a été contestée à Garcia, mais à tort, car il en est réellement l'auteur. Les opéras de Garcia furent représentés sur la plupart des théâtres de l'Espagne, et y obtinrent du succès; mais déjà ce pays était trop petit pour son ambition d'artiste; le besoin de se produire au grand jour du monde musical l'aiguillonnait : il se décida à se rendre à Paris, et quoiqu'il n'eût jamais chanté en italien, quoiqu'il n'eût même jamais fait de véritable étude du chant, il osa débiter à l'Opéra-Bouffe, le 11 février 1808, dans la *Griselda* de Paër, et fit pardonner sa témérité par ses succès. Son âme ardente lui fournissait

les moyens de triompher de toutes les difficultés. Il n'y avait pas un mois qu'il était au Théâtre-Italien, et déjà il était devenu le chef de la troupe chantante, composée d'artistes distingués qui possédaient un talent pur, mais un peu froid; Garcia les échauffait de sa verve indomptable. Garat, bon juge des qualités et des défauts des chanteurs, disait alors de lui : *J'aime la fureur andalouse de cet homme; elle anime tout.* Ce fut alors que je connus Garcia, et que nous nous liâmes d'amitié par l'analogie de nos goûts en musique. Le 13 mars 1809, il chanta, dans une représentation à son bénéfice, son monodrame *el Poeta calculista*. L'enthousiasme du public pour cette musique espagnole, la première qu'on eût entendue à Paris, se manifesta en faisant répéter quatre morceaux par le chanteur; Garcia fut obligé d'interrompre les représentations de l'ouvrage, parce que ces témoignages répétés de l'estime publique lui causaient beaucoup de fatigue.

Au commencement de 1811, il partit pour l'Italie : à Turin, à Naples, à Rome, il fut accueilli comme un artiste distingué. Murat le nomma, en 1812, premier ténor de sa musique particulière et de sa chapelle. Cette époque de la vie de Garcia fut celle où il acquit une connaissance théorique de l'art du chant. A Naples, il s'était lié d'amitié avec Anzani, un des meilleurs ténors de l'ancienne école italienne; les conseils de cet artiste lui dévoilèrent les secrets de cet art, et devinrent la base de la méthode que Garcia employa ensuite avec ses élèves. En 1812, il fit jouer au Théâtre-Saint-Charles, à Naples, son opéra *il Califò di Bagdad*, qui fut vivement applaudi. En 1815, Rossini écrivit pour lui dans la même ville un des rôles de l'*Elisabetta*; l'année suivante, il lui confia à Rome le rôle d'Almaviva dans *le Barbier de Séville*. De retour à Paris vers la fin de l'année 1816, il y débuta, le 17 octobre, comme premier ténor du Théâtre-Italien, placé alors sous la direction de madame Catalani. Les amateurs habitués de ce théâtre remarquèrent les progrès que l'artiste avait faits en Italie, et le rôle de *Paolino* dans *il Matrimonio segreto* fut pour lui un véritable triomphe; ses succès se consolidèrent dans *la Griselda*, *Così fan tutte*, *l'Italiana in Algeri*, *il Califò di Bagdad* et *le Nozze di Figaro*. Bientôt cependant, dégoûté des tracasseries que lui faisait subir l'administration du théâtre, et de la position subalterne où les prétentions de la directrice voulaient le placer, il rompit son engagement, et partit pour l'Angleterre, vers la fin de 1817. Dans le cours de cette année, il avait écrit pour

l'Opéra-Comique *le Prince d'occasion*, en 3 actes, qui fut représenté au mois de mars : cet ouvrage eut peu de succès. A Londres, il chanta avec madame Foder *le Barbier de Séville* et une multitude d'autres ouvrages anciens et modernes. De retour à Paris au mois de novembre 1819, il y fit sa rentrée au théâtre par *le Barbier de Séville* qu'on y entendait pour la première fois, et qui fit enfin connaître Rossini aux Français. Depuis ce moment jusqu'en 1824, Garcia ne quitta plus le Théâtre-Italien de cette ville; on peut considérer cette époque comme la plus brillante de sa carrière, soit comme chanteur, soit comme compositeur. *Otello*, *Don Juan* et *le Barbier* lui fournirent les moyens de mettre en évidence la flexibilité de son talent, et les ressources de son jeu énergique. Il avait écrit pour l'Opéra *le Grand Lama* et *l'Origine des Grâces*, mais ces ouvrages ne furent pas représentés. *La Mort de Tasse* et *Florestan*, autres opéras en trois actes, eurent un sort plus heureux, et furent joués en 1821 et 1822. Garcia donna aussi, au Théâtre-Italien, *il Fazzoletto*, en un acte, et, au Gymnase dramatique, *la Moussière*. C'est aussi à cette époque de sa vie que Garcia commença à fonder une école de chant qui, par ses résultats, l'a classé parmi les professeurs les plus distingués de cet art difficile.

Au printemps de 1824, il retourna à Londres comme premier ténor du théâtre du Rot. Malgré les travaux dont il était accablé pour le service de la scène, il y reprit ses cours de chant, et telle fut la vogue dont il jouit, qu'il eut quelquefois quatre-vingts élèves à ses leçons. L'éducation vocale de sa fille, l'illustre Marie Malibran de Bériot, fut aussi terminée alors, et ce fut à Londres qu'elle parut au théâtre pour la première fois (en 1825), dans le rôle de Rosine de *Barbier*. Déjà Garcia avait formé le projet de se charger de l'entreprise du théâtre de New-York; il le réalisa dans cette même année, et s'embarqua à Liverpool. La troupe qu'il conduisit dans l'Amérique septentrionale se composait de lui-même, de Crivelli fils, ténor, de son fils Manuel et d'Angrisani, buffes chantants, de Rosich, *buffo caricato*, de madame Barbieri, de madame Garcia et de sa fille. Un tel ensemble de talents était une chose inconnue chez les Américains; l'enthousiasme des habitants de New-York n'eut point de bornes. Garcia livra tour à tour à leur admiration *Otello*, *Romeo*, *il Turco in Italia*, *Don Juan*, *Tancredi*, *la Cenerentola*, enfin *l'Amante astuto* et *la Figlia dell' aria*, ouvrages écrits par lui-même, pour sa fille et

pour Angrisani. Les succès de son entreprise étaient tels, que jamais il n'eût songé à l'abandonner, si la rigueur du climat n'eût porté atteinte à l'organe des chanteurs. Garcia s'éloigna en 1827 de New-York pour se rendre à Mexico, dont le ciel est plus favorable à la santé des artistes. Les premiers opéras qu'il y fit jouer étaient en italien ; mais les Mexicains, qui goûtaient fort la musique, n'entendaient rien aux paroles. Il fallut les traduire, et ce fut encore Garcia qui fit cet immense travail. Après dix-huit mois de séjour dans la capitale du Mexique, il sentit le besoin du repos et voulut revenir en Europe ; il rassembla ce qu'il avait de plus précieux, et se mit en route pour la Vera-Cruz, où il devait s'embarquer ; mais malgré la protection de son escorte, son convoi fut arrêté et pillé par des brigands masqués qui lui enlevèrent tout ce qu'il possédait, entre autres choses de prix, une cassette qui contenait mille onces d'or. L'énergie de Garcia ne l'abandonna pas dans ce désastre ; il revint à Paris, et y ouvrit des cours de chant qui furent fréquentés par beaucoup de jeunes artistes et d'amateurs distingués. Il reparut aussi au Théâtre-Italien dans *Don Juan* et dans le *Barbier* ; mais l'âge, les fatigues et ses malheurs avaient altéré sa voix ; il comprit qu'il n'était plus lui-même, et se retira pour toujours. Entièrement livré aux soins de l'éducation vocale de ses élèves et à ses travaux comme compositeur, il passa doucement ses dernières années. Il est mort, à Paris, le 2 juin 1832, dans sa cinquante-huitième année.

Comme chanteur et comme acteur, Garcia avait une verve irrésistible ; sous ce rapport, il n'a jamais été égalé. Il avait en général un très-bon sentiment de musique, même dans les ébauches gracieuses ; mais quelquefois il portait l'usage des fioritures jusqu'à l'excès. Son imagination lui fournissait des formes nouvelles pour ces fioritures, ce qui donnait à son chant quelque chose d'original et d'inusité.

Comme compositeur, il mérite moins d'éloges. Sa facilité à écrire était grande, mais il en abusait et ne choisissait pas assez ses idées. Il a eu rarement des succès décidés pour ses ouvrages, mais il se consolait facilement de leurs échecs, parce qu'ils lui avaient coûté peu de peine à écrire. Au milieu des agitations de sa vie dramatique et aventureuse, on est étonné qu'il ait trouvé le temps d'écrire l'énorme quantité d'opéras qu'on connaît sous son nom. Il en a laissé un grand nombre inédits et dont les titres ne sont même pas tous connus. On

peut diviser ses ouvrages en trois classes : I. OPÉRAS ESPAGNOLS. 1° *El Preso*, en un acte, à Malaga. 2° *El Posadero*, en un acte, à Madrid. 3° *El Preso por amor*, monodrame en un acte. 4° *Quien porfa mucho alcanza*, opéra en un acte. 5° *El Relax de Madera*. 6° *El Criado fingido*, en un acte. 7° *El Cantaverto aparente*, en deux actes. 8° *Los Rípios del maestro Adán*, en un acte. 9° *El Hablador*. 10° *Florinda*, monodrame. 11° *El Posta calculista*, 1806, en un acte. Tous ces ouvrages furent représentés à Madrid. 12° *Abusar*, en trois actes, en 1828, à Mexico. 13° *Semiramis*, en trois actes, en 1828, à Mexico. 14° *Acendi*, opéra en deux actes. 15° *El Jitano por amor*, en deux actes. 16° *Los Maridos solteros*, en deux actes, à Mexico. 17° *Xadra*, en deux actes, à Mexico. II. OPÉRAS ITALIENS. 18° *Il Califo di Bagdad*, à Naples, en 1812. 19° *La Selva nera*, ballet en trois actes, à Milan. 20° *Il Fazzoletto*, en un acte, 1823, à Paris. 21° *Astuzie e prudenza*, à Londres, en 1825, un acte. 22° *L'Amante astuto*, en un acte, 1827, à New-York. 23° *La Figlia dell' Aria*, en un acte, 1827, à New-York. 24° *Il Lupo d'Ostende*, en deux actes. 25° *I Banditti*, en deux actes. 26° *La Buona famiglia*, en un acte, paroles et musique de Garcia. 27° *Don Chisciotte*, en deux actes. 28° *La Gioventù d'Enrico V*, en deux actes. 29° *Le tre Sultane*, en deux actes. 30° *Un Ora di matrimonio*, paroles italiennes et espagnoles, joué à Mexico. 31° *Zemira e Azor*, en deux actes. 32° Cinq petits opéras de salon avec accompagnement de piano, intitulés : *L'Isola disabitata*, *Il Cinest*, *un avvertimento al Gelosi*, *i tre Gobbi*, *il Anto Sordo*. III. OPÉRAS FRANÇAIS. 33° *Le Prince d'occasion*, en trois actes, à l'Opéra-Comique, 1817. 34° *Le Grand Lama*, en trois actes, paroles de M. de Jouy, non représenté. 35° *L'Origine des Grées*, en un acte, non représenté. 36° *La Mort du Tasse*, en trois actes, joué à l'Opéra en 1821. 37° *Florestan*, en trois actes, à l'Opéra, en 1822. 38° *Sophonisbe*, en trois actes, paroles de M. de Jouy, non représenté. 39° *La Meunière*, en un acte, au Gymnase dramatique, 1823. 40° *Les Deux contrats*, en deux actes, 6 mars 1824, à l'Opéra-Comique.

Les principaux élèves chanteurs formés par Garcia sont : madame Malibran de Bériot, sa fille ; mesdames Rimbault, Ruiz-Garcia, Méric-Lalande, Favelli, comtesse Merlin, MM. Adolphe Nourrit, Gérauld, et son fils Manuel Garcia, bon professeur.

GARCIA (MANUEL), fils du précédent, né

à Madrid, le 17 mars 1805, fit ses premières études musicales sous différents maîtres peu connus, pendant le séjour de son père à Naples, depuis 1811 jusqu'au commencement de 1816, puis à Paris, où il fut de retour avec sa famille à la fin de cette dernière année. Parvenu à l'âge d'environ quinze ans, il reçut de l'auteur de cette notice quelques leçons d'harmonie. Dans le même temps, Garcia fit aussi commencer l'étude du chant à son fils; mais l'éducation vocale de celui-ci était encore peu avancée quand, à la fin de 1825, toute la famille Garcia fut engagée pour l'opéra italien que le directeur de théâtre, *Price*, établissait alors à New-York. Le jeune Garcia devait y chanter les secondes basses. Après le retour de sa sœur, M<sup>me</sup> Malibran, à Paris, il partit de New-York avec son père, sa mère, et sa jeune sœur Pauline, pour l'Amérique du Sud et fut quelque temps attaché au théâtre de Mexico. De retour à Paris, en 1829, Manuel Garcia, dont la voix fut toujours mauvaise, abandonna la scène et se borna à seconder son père pour l'enseignement du chant, dans le cours que celui-ci avait ouvert à Paris, et dans lequel d'excellents élèves, au nombre desquels est Géraudy, furent formés. Il acquit dans cette pratique de l'enseignement, sous l'impulsion de son père, beaucoup d'expérience. Plus tard, il se livra à de sérieuses études sur la conformation de l'organe vocal, sur les limites de ses registres, et sur son mécanisme dans le chant. En 1840, il présenta à l'Académie des sciences de l'Institut de France un *Mémoire sur la voix humaine* sur lequel Magendie, Savart et Dutrochet firent un rapport qui fut lu à la séance du 12 avril 1841. Manuel Garcia avait établi dans ce mémoire : 1° Que la voix de fausset ne commence pas nécessairement là où finit la voix de poitrine, et que le chanteur peut descendre en sons de fausset plusieurs notes au-dessous de celle où s'arrête la voix de poitrine. Dès 1827, le docteur Rush avait signalé ce fait dans sa *Philosophie de la voix humaine* (1), et les bons maîtres de chant accoutument leurs élèves à l'exercice qui consiste à donner alternativement en voix de poitrine et en fausset certaines notes plus graves que la limite aiguë de la voix de poitrine : Mengozzi a placé des exercices de ce genre dans la *Méthode de chant du Conservatoire de Paris*, publiée en 1803 (2). 2° Que la voix de poitrine et la voix de tête ou de fausset sont produites chacune

par une modification particulière et importante de l'organe vocal; ce qui depuis longtemps est hors de doute pour les physiologistes et pour les bons maîtres de chant; mais ici une observation très-juste appartient à Garcia, à savoir que l'épuisement de l'air contenu dans la poitrine est plus rapide dans la production d'une note en voix de fausset que celle de la même note en voix de poitrine. L'expérience démontre en effet que s'il faut de vingt-quatre à vingt-six vibrations du pendule d'un métronome, à un degré déterminé de mouvement, pour épuiser l'air dans l'émission d'une note en voix de poitrine, le même épuisement a lieu entre seize et dix-huit vibrations du même mouvement, dans la production de la même note en voix de tête. 3° Que la voix est susceptible de produire les mêmes sons en deux timbres différents, dont l'un s'appelle *timbre clair* (ou *voix blanche*), et l'autre, *timbre sombre* (ou *voix sombrée*). 4° Que dans la production diatonique des sons du grave à l'aigu, le larynx s'élève progressivement, et que le voile du palais est alors constamment abaissé, tandis que dans la même production ascendante, le larynx reste constamment fixé dans sa position la plus basse, et le voile du palais est relevé. Quelques mois avant que le *Mémoire* de M. Manuel Garcia eût été présenté à l'Académie des sciences, une observation semblable avait été soumise à la même société savante par MM. Diday et Petrequin, dans un *Mémoire* qui avait pour objet l'étude physiologique de la voix sombrée. 5° Qu'il existe chez quelques chanteurs un registre inférieur aux notes les plus graves qui peuvent être données en voix de poitrine par les basses-tailles. Ce registre, appelé *Contrebasse* par M. Garcia, et qu'on appelait autrefois *Basse-contre* en France, s'entend dans tout son développement chez quelques chantres de la chapelle impériale de Russie. Ce registre est produit vraisemblablement par la même modification de l'organe vocal signalée par Ferrein (voyez ce nom), laquelle engendre les sons qu'on remarque chez quelques enfants de chœur qui chantent en *grosse voix*, suivant l'expression populaire. M. Garcia a reçu les félicitations de l'Académie des sciences sur la valeur de ses observations.

Ayant été nommé professeur de chant au Conservatoire de Paris, M. Garcia publia pour ses élèves, et surtout pour les professeurs, un *Traité complet de l'art du chant*, en deux parties, Paris, 1847, 1 vol. gr. in-4°; bon ouvrage, soit au point de vue de la théorie, soit à celui de la pratique, et dans lequel on remar-

(1) *The Philosophy of the human voice*, etc. Philadelphia, 1827, p. 96-99.

(2) P. 13 et 14.

qua une multitude d'observations aussi neuves que justes. Il en a été fait une deuxième édition avec quelques changements dans la première partie, en 1847. M. C. Wirth en a fait une traduction allemande qui a été publiée avec le texte original à Mayence chez Schott. Dans son enseignement à Paris, M. Garcia a formé de bons élèves parmi lesquels on remarque sa femme (M<sup>me</sup> Eugénie Garcia), Jenny Lind, devenue si célèbre, Henriette Nissen (plus tard M<sup>me</sup> Saloman), etc. Vers 1850, il a donné sa démission de professeur au Conservatoire et s'est fixé à Londres, où il continue de se livrer avec succès à l'enseignement du chant.

**GARCIA (M<sup>me</sup> Eugénie)**, femme du précédent et son élève pour le chant, née à Paris, vers 1818, brilla pendant plusieurs années sur les théâtres principaux de l'Italie. En 1836, elle chanta à Milan et à Novare, puis à Vienne; dans l'année suivante, à Turin et à Rome; à Parme, Florence, Bergame et Padoue, en 1838; de nouveau à Rome, en 1839; à l'Opéra-Comique de Paris, en 1840 et 1841; à Londres, en 1842 et 1843; et enfin, à Milan, en 1846. Retirée du théâtre et séparée de son mari, elle s'est fixée à Paris et s'y livre à l'enseignement du chant.

**GARCINS (LAVANT)**, littérateur, naquit à Neuchâtel, vers 1734, et mourut à Paris, en 1788. Après avoir publié quelques pièces de poésie, il fit paraître un livre qui a pour titre : *Traité du mélodrame, ou réflexions sur la musique dramatique*, Paris, de l'imprimerie de Vailat-Lachapelle, 1772, in-8°. Cet ouvrage, où l'auteur n'a pas mis son nom, ne répond pas à son titre, en ce qu'il n'est point conçu d'après un plan didactique des divers genres d'opéras; mais il s'y trouve de bonnes observations, et Garcins s'y est montré supérieur à tous les littérateurs français de son temps qui ont écrit sur la musique.

**GARDANE (Antoine)**, en italien *Gardano*, musicien français, naquit au commencement du seizième siècle ou dans les dernières années du quinzième. Du Verdier, qui le cite dans sa *Bibliothèque française*, ne dit point en quelle province il vit le jour. Outre la profession de musicien, il exerçait celle d'imprimeur; il s'établit à Venise en cette qualité, mais on ignore en quelle année. Ce fut certainement au plus tard en 1537, car il réimprima en cette ville le septième livre des motets pour l'Avent, Noël, etc., publié précédemment par Pierre Attaignant à Paris (1533, in-4°) sous ce titre : *Musicales motettos quatuor, quinque et sex vocum modulus Domini adventus; nat-*

*vitalisque ejus ac sanctorum eo tempore concurrentium habet*. Les compositeurs dont on trouve des motets dans ce recueil étaient la plupart Français, ce sont : Claudin (Claude de Sermisy), L'Héritier, Mouton, Rousée, Lebrun, etc. Gardane n'était pas seulement imprimeur de musique; on sait que ses presses servaient aussi pour les sciences et la littérature, car il publia les *Pistole de Nicolo Franco*, avec cette date : *Venetis, apud Antonium Gardane*, 1538, in-8°. En 1538, il fit paraître vingt-cinq chansons françaises à quatre voix, choisies dans les recueils publiés précédemment par Pierre Attaignant à Paris; on y trouve des morceaux de Clément Jannequin, Certon, Headin, Le Heurteur, Passereau, et d'autres, la plupart Français. Dans un recueil de motets intitulé : *Motetti del Frutto*, que Gardane publia en 1539, on trouve quelques morceaux de sa composition. On a aussi de lui un recueil de chansons françaises à deux voix avec quelques autres de différents auteurs. Cet ouvrage a pour titre : *Canzoni francesse a due voci da Antonio Gardane, insieme alcuni d'alteri (sic) autori*, Venise, Antoine Gardane, 1564, in-4° obl. Du Verdier dit qu'il a fait aussi imprimer plusieurs chansons françaises à quatre parties dans divers recueils. Chaque année, Gardane publiait de nouveaux recueils de messes, de motets, de chansons ou de madrigaux; en 1581, il fit paraître : *Primo secondo et terzo libro de' capricci di Jachetto Berchem*. En 1571, il eut pour successeurs ses fils Ange et Alexandre.

**GARDANE (ANGE et ALEXANDRE)**, fils du précédent, lui succédèrent en 1571, et imprimèrent en société jusqu'en 1575. Il paraît qu'Alexandre se sépara alors de son frère, et qu'il imprima de la musique pour son compte particulier. On le trouve encore à Venise en 1580, mais plus tard il transporta ses presses à Rome, car on a de la musique imprimée chez lui, et datée de cette ville, 1584. Les presses d'Ange Gardane eurent une prodigieuse activité jusque vers 1610. Il paraît certain qu'il cessa de vivre vers cette époque, et que les œuvres de musique imprimées postérieurement et qui portent son nom ont été publiées par ses héritiers (voyez MARI). On en trouve encore à la date de 1630.

**GARDE (N. DE LA)**. Voyez LAGARDE (DE).

**GARDETON (César)**, amateur de musique, est né à Marseille en 1786. Après avoir fait ses études, il s'est rendu, vers la fin de 1814, à Paris, où il s'est occupé de compilations et

de traductions littéraires et musicales. Le premier ouvrage qu'il fit paraître est un almanach intitulé : *Annales de la musique, ou almanach musical pour l'an 1819*, Paris, 1819, un vol. petit in-12. Le volume de la deuxième année a pour titre : *Annales de la musique, ou almanach musical de Paris, des départements et de l'étranger, pour l'an 1820, suivi d'une esquisse de l'état actuel de la musique, de notices sur la musique et sur les artistes*, etc., etc., Paris, 1820, un vol. in-12. Gardeton a publié, sous le voile de l'anonyme : *Bibliographie musicale de la France et de l'étranger, ou répertoire général systématique de tous les traités et œuvres de musique vocale, instrumentale, imprimés ou gravés en Europe jusqu'à ce jour*, etc., Paris, Nougret, 1822, un vol. in-8° de six cent huit pages : titre mensonger d'une détestable rhapsodie dénuée d'ordre, de plan, et qui fourmille d'erreurs et de bévues. L'auteur est mort à Saint-Germain, près de Paris, en 1831.

**GARDI (François)**, compositeur dramatique italien, né vers le milieu du dix-huitième siècle, est connu par les opéras suivants : 1° *L'Incantesimo senza magia*, 1784. 2° *La Muta per amore*, 1785. 3° *La Donna ve la fa*, 1785. 4° *La Bella Lauretta*, 1786. 5° *Enea nel Lazio*, à Modène, 1786. 6° *Un Buco nella porta*, 1787. 7° *Il Conviito di pietra, ossia il D. Giovanni*, à Venise, 1787. 8° *L'Americana*, 1788. 9° *La Fata capriciosa*, 1789, à Venise. 10° *Teodolinda*, 1790, idem. 11° *La Bottega di Caffè*, 1790. 12° *Il Nuovo convitato di Pietra*, 1791, à Bologne. Son oratorio *Abrahami sacrificium* a eu une belle réputation en Italie dans les dernières années du dix-huitième siècle : il passe pour son plus bel ouvrage.

**GARDINER (William)**, littérateur anglais, est né à Leicester, le 13 mars 1770. Il apprit la musique dans son enfance, joua du violon, et composa des chansons anglaises et des duos de chant qui furent publiés chez Longman et Broderip, avec les initiales W. G. Leicester. Il est auteur d'un livre assez curieux qui a pour titre : *Music of Nature, or an Attempt to prove that what is passionate and pleasing in the Art of singing, Speaking and Performing on musical instruments, is derived from the sounds of the animated World* (la Musique de la nature, ou essai tendant à prouver que ce qu'il y a de passionné et d'agréable dans l'art du chant, de la parole et de l'exécution sur les instruments de musique, est dérivé des sons de la nature animée).

Londres, 1830, in-8°. Cette thèse a été reprise jusqu'à un certain point et développée par M. Kastner (voyez ce nom) dans son livre intitulé : *la Harpe d'Éole et la musique cosmique*. On a aussi de Gardiner un livre intitulé : *Music and Friends; or pleasant recollections of a Dilettante* (Musique et amis, ou réminiscences agréables d'un amateur). Londres, Longman, Orme, etc., 1838, 2 vol. in-8°. Il y donne des renseignements sur sa vie et sur quelques musiciens anglais avec lesquels il a eu des relations.

**GARGANO (Tadornila)**, né à Gallèse, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut agrégé au Collège des chapelains chantres de la chapelle pontificale, en 1601. Ce musicien a composé deux versets du *Miserere*, l'un à quatre voix, l'autre à cinq, qui ne manquent pas de mérite, et qui ont été exécutés à la chapelle sixtine postérieurement à celui de Palestrina. Il était contraltiste de cette chapelle. A sa mort, qui arriva en 1648, il fit par son testament une fondation pour quatre jeunes gens de Gallèse qui devaient étudier la musique à Rome.

**GARGANO (Joseph)**, né à Naples, vers le milieu du dix-huitième siècle, fut élève de Fenaroli au Conservatoire de Loreto. Il enseigna ensuite dans la même école. Ses meilleurs ouvrages sont écrits pour l'église. On cite de lui plusieurs messes, des *Dixit* et des motets à grand orchestre. Gargano est mort à l'âge de cinquante-trois ans.

**GARKE (Hennu)**, musicien à Halberstadt, dans les premières années du dix-neuvième siècle, est auteur d'un petit ouvrage publié sous le voile de l'anonyme, avec ce titre : *Musikalischer Catechismus nebst einem Anhange für kleiner Singinstitute eingerichtet* (Catéchisme musical suivi d'un supplément disposé pour les petits instituts de chant). Halberstadt, 1820, in-8°. Cette édition est la deuxième; j'ignore la date de la première.

**GARLANDE (Jean de)**, écrivain sur la musique, supposé être le même ecclésiastique que Garland, Gerland et enfin Jarland, chanoine régulier et scolastique de S.-Paul de Besançon, qui vécut dans la première moitié du douzième siècle. Le P. Pex (1) a essayé de prouver que celui-ci était originaire de la Lorraine. Cependant Gerland se dit lui-même Besançonais, dans le prologue, publié par D. Martenne (2), de son livre intitulé : *Camalela*

(1) *Thesaurus anecd. noviss.*, t. II. *Dissert. ling.*, p. 16.

(2) *Thesaurus anecd.*, t. I, p. 372.

*evangelica*, et le nom qu'il se donne est celui de Jarland (*Jarlandus Chrysopolitanus*, *S. Pauli scholarum Præceptor et Canonici*). *Chrysopolis* est le nom latin de Besançon. Suivant le P. Pez et les auteurs de l'*Histoire littéraire de la France* (1), Gerland étant venu à Besançon, y fut pourvu d'un canonicat et de l'emploi de scolastique dans l'église collégiale de S.-Paul. Ce fut, disent-ils, peu de temps avant l'an 1131, époque d'une révolution arrivée dans le chapitre de cette église, dont une partie embrassa la vie régulière sous la conduite d'un prieur, et l'autre persévéra dans son ancien état. Gerland se rangea du côté des premiers et fonda à Lanthénans, village près de Baume-les-Dames, une abbaye de chanoines réguliers, où l'on croit qu'il mourut. Le dernier renseignement qu'on possède sur la vie de ce scolastique est qu'il vivait encore en 1148; car un auteur contemporain parle d'un voyage qu'il fit alors sur le Rhin, en compagnie d'Adalbéron, archevêque de Trèves (2). Après cette époque, l'histoire se tait sur lui. On ne parlera point ici de ses traités de théologie, de dialectique et de chronologie ecclésiastique, qui n'appartiennent pas à l'objet de ce dictionnaire : c'est comme auteur d'un livre sur le plain-chant et sur la musique mesurée que Jean de Garlande y est mentionné. Mais d'abord une question se présente, à savoir, s'il y a identité entre ce Jean de Garlande et Gerland ou Jarland? Rien n'en établit la preuve. Tout ce qu'on sait d'une manière positive, c'est que Gerland était savant dans le *trivium* et dans le *quadrivium*, qui, au moyen âge, renfermaient toute la science de ce qu'on appelait alors les sept arts libéraux, au nombre desquels était la musique. Ce fait résulte d'une lettre que lui écrivait Hugues Metel, son ami et compatriote, pour le détourner d'une hérésie à laquelle il se laissait entraîner, et qui lui est adressée en ces mots : *Gerlando scientia Trivii Quadrivique onerato et honorato Hugo Metellus*, etc. Mais de ce que Gerland était savant dans la musique ne découle pas la démonstration qu'il est le même personnage que Jean de Garlande, auteur d'un traité de cet art. Aucun des contemporains ni des historiens ecclésiastiques ne l'appelle Johannes de Garlandia. L'écrivain le plus ancien chez qui l'on trouve ce dernier nom, et qui fait connaître l'ouvrage de Jean de Garlande, est le

dominicain Jérôme de Moravie, auteur d'une compilation de divers traités de musique, qui écrivait en 1360, c'est-à-dire cent douze ans après le dernier renseignement historique qu'on possède sur Gerland. Or, Jérôme ne dit pas un mot d'où l'on puisse conclure que les deux noms désignent la même personne.

Quoi qu'il en soit, Jean de Garlande, dont il s'agit ici, est incontestablement l'auteur du traité de musique rapporté en tout ou en partie par Jérôme de Moravie dans sa compilation. Ce traité a été longtemps inconnu. M. E. De Coussemaker dit (3) que Jérôme de Moravie l'a inséré dans son ouvrage : c'est parler, ce me semble, d'une manière trop absolue; car Jérôme de Moravie (*voyez* ce nom) était compilateur et non copiste. Il a dû retrancher du traité de Jean de Garlande, et quelquefois y ajouter. Lui-même, d'ailleurs, nous en avertit, car il blâme parfois son auteur, par exemple, dans le vingt-sixième chapitre (4), où, parlant du *hoquet*, il appelle défectueuse la position de l'exemple donné par Jean de Garlande. Immédiatement après, il nous informe qu'à ce que Jean a dit concernant la musique plane, il a ajouté ce qui regarde la longueur et la brièveté du son, *ce qui, dit-il, est appelé mode du son parmi nous* (5). Au surplus, un manuscrit de l'ouvrage de Garlande existe à la Bibliothèque du Vatican, sans nom d'auteur; MM. Danjou et Stéphane Morelot (*voyez* ces noms) en ont fait une copie pendant leur séjour à Rome, en 1847; ils l'ont communiqué à M. De Coussemaker, qui y a trouvé grand nombre de variantes. Une découverte récente fournira enfin le moyen de publier l'ouvrage de Jean de Garlande dans son intégrité. Elle est due à M. Grozjean, organisateur intelligent de la cathédrale de Saint-Dié (Vosges), qui a trouvé dans la Bibliothèque publique de cette ville un manuscrit du quinzième siècle, lequel renferme le *Lucidarium in arte musica* de Marchetto de Padoue, l'*Ars cantus mensuralis*, de Francon, tous deux complets, cinq autres petits traités ou extraits de divers ouvrages, et enfin, au n° 6, *Introductio musicæ planæ et etiam musicæ mensuralis secundum magistrum Johannem de Garlandia* (sic) *musicæ sapientissimum*. Ce traité, le plus considérable du recueil, a 50 feuillets. L'écriture du manuscrit est bonne, mais chargée d'abréviations. La collation de ce manuscrit précieux avec la copie de MM. Danjou et Morelot

(1) Tom. XII, p. 278.

(2) *Gest. Archiep. Trevir. apud D. Mart. Ampliss. collect.*, t. IV, p. 266.

(3) *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, p. 47.

(4) P. 651 du manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris.

(5) *Eod. loc.*, fo 132.

et le manuscrit de Jérôme de Moravie produira sans nul doute un bon texte.

L'abbé Gerbert a publié dans sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique (1), d'après un manuscrit de la Bibliothèque impériale de Vienne, des fragments de Gerland sur les mesures des jeux de flûte de l'orgue, sur les cloches, et sur certains remèdes propres à améliorer la sonorité de la voix.

**GARNERIO** (GUILLAUME), ou plutôt **GARNIER**, en latin *Garnerius* ou *Guarnerius*, musicien qui a eu de la célébrité dans la seconde moitié du quinzième siècle. Il est vraisemblable qu'il était né en Belgique, et que son nom était Garnier ou Guarnier, car, dans un manuscrit du commencement du seizième siècle, qui contient des chansons françaises et flamandes à trois et à quatre parties, lequel a appartenu à l'abbé de Tersan, et qui est devenu la propriété de lord Spencer, on en trouve une qui commence par ces mots *Consolés moi*, et qui porte en tête : *Guilh. Guarnier Belg.* On trouve aussi un motet de Guarnier dans le recueil publié par Attaignant, à Paris, en 1529, et une chanson française à quatre voix, dans le XI<sup>e</sup> livre publié par le même éditeur, en 1542. Quoi qu'il en soit, Garnerio ou Garnier fut un célèbre professeur de musique, qui d'abord ouvrit des cours à Milan, et qui fut ensuite appelé à Naples pour enseigner dans l'École de musique fondée par le roi Ferdinand de Sicile. Il vivait dans cette ville en 1480, ainsi que le prouve un passage de la vie de Gafori par Pantaléon Melegoli.

**GARNIER** (HONORÉ), musicien français, accompagnateur de la musique de Stanislas, roi de Pologne, vivait à Paris dans la première moitié du dix-huitième siècle, et mourut à Nancy en 1709. Il s'est fait connaître par un ouvrage qui a pour titre : *Méthode pour l'accompagnement du clavecin, et bonne pour les personnes qui pincent de la harpe*, Paris, 1766, in-4°. Cette méthode est établie sur les principes de la basse fondamentale.

**GARNIER** (ADRIEN), né à Lyon, vers 1740, apprit fort jeune le violon, et acquit une certaine habileté sur cet instrument. En 1770, il fit graver dans sa ville natale six solos pour le violon, op. 1. Cinq ans après, il se rendit à Paris, entra à l'Opéra en 1777, et mourut au mois de novembre 1787.

**GARNIER** (FRANÇOIS-JOSEPH), connu sous le nom de *Garnier l'aîné*, naquit, en 1730, au village de Lauris, dans le département de Vau-

cluse (2). Neveu d'un basson de l'Opéra, il se rendit à Paris, près de ce parent qui le confia au vieux hautboïste Sallentin. En 1778, il entra à l'orchestre de l'Opéra, en qualité de second hautbois; mais bientôt il eut surpassé son maître en habileté. Admis dans la musique du roi, en 1784, deux ans plus tard il devint premier hautbois de l'Académie royale de musique. Plusieurs fois Garnier s'était fait entendre avec succès au Concert spirituel, et sa réputation comme hautboïste était brillante, quand la révolution survint et lui fit perdre une partie des avantages dont il jouissait à la cour et dans le monde. Il chercha alors à entrer dans l'administration de la guerre, et fut nommé commissaire ordonnateur. A Francfort, où il se trouvait avec le général Moreau, il fit admirer son talent dans un concert que Kreutzer y donna. Attaché ensuite à l'armée de Championnet en Italie, il visita Rome et Naples. Rentré en France, après avoir acquis assez de bien pour vivre dans l'indépendance, et retiré de tous ses emplois, Garnier voulut réaliser le projet qu'il avait formé depuis longtemps de finir ses jours dans le lieu qui l'avait vu naître, et dont il avait conservé un souvenir plein de charme : il se mit donc en route pour le midi de la France. Arrivé à Lauris, il y retrouva des parents et des amis d'enfance qui lui firent fête; mais après les premiers moments d'effusion, après avoir parcouru les bords de la Durance, qui n'eurent plus pour lui les séductions de la jeunesse, il s'aperçut que le bonheur champêtre qu'il y était allé chercher n'était plus à son usage. L'art lui manquait : faire et entendre de la musique étaient devenus un besoin impérieux qu'il ne pouvait satisfaire. En vain cherchait-il sur son hautbois des distractions à son ennui; il n'y avait point à Lauris d'oreilles ni de cœurs qui s'émussent à ses accents. Quelques jeunes paysans, à la vérité, avaient consenti à devenir ses élèves, et par ses soins faisaient des progrès dans leurs études; plus tard même, il parvint à former un corps de musique d'harmonie par les mêmes ressources; mais accoutumé à la perfection des artistes célèbres avec lesquels il avait vécu, il faisait incessamment des comparaisons qui le jetaient dans le découragement. L'ennui, cette cruelle maladie de l'âme, devint plus fort que ses résolutions, et le dessécha par degrés. Il mourut ignoré dans sa retraite vers 1825, à

(2) J'ai dit, dans la première édition de cette Biographie, que Garnier était né à Paris : c'était une erreur puisée dans une notice que Roquetfort m'avait envoyée.

(1) T. II, p. 477, 278.



l'âge d'environ soixante-six ans (1). On connaît de lui : 1° Premier, deuxième et troisième concertos pour hautbois, Paris, chez l'auteur. 2° Première et deuxième symphonie concertante pour deux hautbois, Paris, Erard. 3° Symphonie concertante pour flûte, hautbois et basson, op. 4, Paris, Naderman. 5° Six duos pour hautbois et violon, op. 7, *ibid.* 6° *Méthode pour le hautbois, contenant les principes nécessaires pour bien jouer de cet instrument, etc.*, Paris, Pleyel.

GARNIER (JOSEPH), frère du précédent, connu sous le nom de *Garnier jeune*, joua du hautbois comme l'aîné, et entra à l'orchestre de l'Opéra comme second, en 1789; mais l'instrument qu'il cultiva de préférence fut la flûte, et ce fut celui qu'il joua ensuite dans le même orchestre. Il se retira en 1814, avec la pension, après vingt-cinq ans de service. Cet artiste a publié : 1° Premier concerto pour la flûte, Paris, Naderman. 2° Trios pour flûte, cor et basson ou violoncelle, Paris, Janet. 3° Quatre livres de six duos chaque, pour deux flûtes, Paris, Naderman et Schlesinger. 4° Études pour la flûte, Paris, Janet. 5° *Méthode de flûte*, Paris, Janet.

GARTNER (JOSEPH), facteur d'orgues et de pianos de la cour impériale d'Autriche, né en Bohême, s'est fixé à Prague. Il est auteur d'un petit ouvrage intitulé : *Kurze Belehrung über die innere Einrichtung der Orgeln*, etc. (Instruction abrégée sur la disposition intérieure de l'orgue, etc.), Prague, 1852, in-8° de VIII et 34 pages, avec cinq planches lithographiées. Cet opuscule a été publié aux frais de la Société des amis de la musique d'église en Bohême, pour l'usage des jeunes organistes, et pour leur apprendre à tenir en bon état l'instrument qui leur est confié. Une deuxième édition a paru à Prague, chez Hofmann, en 1841, in-8°.

GARULLI (BERNARDINO), musicien italien, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. On connaît sous son nom un recueil de motets intitulé : *Modulationum quinque vocum liber primus*, Venetiis, apud Hieronymum Scotum, 1562, in-4° obl.

GARZONI (THOMAS), auteur italien du seizième siècle, naquit à Bagnacavallo, dans la Romagne, au mois de mars 1540. Après avoir fait ses études à Ferrare et à Sicenne, il alla en 1566 prendre à Ravenne l'habit de chanoine régulier de Latran. Il mourut dans sa patrie,

le 8 juin 1589. On a de lui plusieurs ouvrages bizarres, parmi lesquels se trouve celui qui est intitulé : *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venise, 1585, in-4°. Il y en a des éditions de 1589 et de 1651. Cet ouvrage est divisé en cent cinquante-cinq discours, sur toutes les professions des hommes : le second et le quarante-deuxième traitent de *Musici, cost cantori, come suonatori, ed in particolare de' Pifferi*. On connaît une traduction française de cet ouvrage, une autre latine par Mich.-Gasp. Landorp, et une allemande, sous le titre de *Schauplatz von allerley Künsten*, 1626, 1646, 1659, et Francfort 1719.

GASCHIN (Madame la comtesse FANNY GASCHIN-DE-ROSENBERG), fille du comte Jean Suminsky, et femme du comte polonais Amand de Gaschin, est née à Thorn, le 9 mars 1818. Dès ses premières années, elle fit remarquer son heureuse organisation pour la musique, et son talent sur le piano se développa rapidement. Les virtuoses Liszt, Thalberg et Henselt devinrent ses modèles, et avant l'âge de vingt ans, son habileté égalait celle des artistes les plus renommés. Ses compositions ont de l'analogie avec le style de Chopin. Parmi ses productions, qui sont au nombre d'environ vingt œuvres, on remarque : 1° *Réverie*, romance sans paroles pour le piano, op. 8. Berlin, Bothe et Bock. 2° *Mazourka*, pour le piano, œuvre 10, *ibid.* 3° *Charme brisé : (Qu'est-ce que l'illusion? C'est le bonheur; qu'est-ce que le bonheur? Une illusion)*, poème harmonique pour le piano, op. 9, *ibid.*

GASCOGNE (MATHIEU), GASCONGNE ou GASCOINE, musicien français, vivait au commencement du seizième siècle. Il fut vraisemblablement attaché à la chapelle de quelque prince, mais non à celle du roi de France, car je n'ai point trouvé son nom dans les ordonnances ni dans les comptes de cette chapelle. Dans le recueil intitulé : *Liber undecimus XXVI musicales habet modulos, quatuor et quinque vocibus editos, Parrhisis in vico Cithareo prope sanctorum Cosmi et Damiani templum in ædibus Petri Altasignanum musicæ calcographi*, in-4°, gothique, on trouve cinq motets de Gascogne à quatre parties. Quelques morceaux du même contrepointiste sont aussi dans le *Concentus harmonicus octo, sex, quinque et quatuor vocum, omnium jucundissimè, nupiam antea sive editi, de Salblinger (Augsbourg, Phil. Uhlard, 1545)*. Deux motets de Gascogne sont aussi dans le *Liber secundus : quatuor et viginti musicales quatuor vocum motetos habet*,

(1) Voyez l'écrit de M. J. F. Porta intitulé : *Des moyens de propager le goût de la musique en France*; Caen, 1833, in-8°.

publié par Pierre Attaignant, 1534; un *Magnificat* du même est dans le sixième livre du même éditeur qui a pour titre : *XIII Quinque ultimorum tonorum Magnificat continent. Parkistis*, etc. *Menses septemb.* 1534; et enfin, deux psaumes à quatre voix du même sont dans le neuvième livre du même éditeur, intitulé : *XVIII Davitticos (sic) musicales psalmos habet*, 1534. l'abbé Baini indique des messes sur des chansons françaises, écrites par Gascogne, lesquelles se trouvent dans les archives de la chapelle pontificale, à Rome. Sous le nom de *Gascong*, il y a aussi des messes manuscrites à quatre voix (cod. 7) dans la Bibliothèque de Munich. Enfin, un recueil manuscrit de messes du seizième siècle qui existe à la Bibliothèque publique de Cambrai, sous le n° 3, contient trois messes de Gascongne à quatre voix; la première est intitulée : *Pourquoi non*; elle est la quatrième du recueil; la seconde a pour titre : *Sateusm*; c'est la septième du volume; la troisième, intitulée : *Vos qui in turribus*, est la treizième du volume.

**GASPAR** ou **GASPARD**, savant musicien belge, dont le nom de famille était *Van Weerbeke*, naquit à Audenaerde, en Flandre, vers 1440, ou un peu auparavant. Il fut élève d'Ockeghem, comme le prouvent ces vers de la déploration de Guillaume Crespel, sur la mort de ce maître :

Agricole, Verbonnet, Prioris,  
Jouquin Des Prez, Gaspard, Brumel, Compère,  
Ne parlez plus de joyeux chants ne ris,  
Mais composez un *Ne recorderis*  
Pour lamenter nostre maistre et bon père.

On voit dans un registre de comptes de la ville d'Audenaerde, que le 14 novembre 1490, *Gaspar Van Weerbeke, maître de chant du duc de Milan, revint dans sa ville natale, et que le magistrat lui présenta quatre lots de vin*. La patrie de ce musicien distingué était inconnue, ainsi que son nom de famille, et la position qu'il avait occupée était ignorée, avant que M. Vanderstraet, auteur de plusieurs opuscules relatifs à l'histoire de la musique, eût fait la découverte de ce document dans les archives de la ville d'Audenaerde, où il est né (voyez *VANDERSTRAET*). Il a eu l'obligeance de me le communiquer immédiatement. Si nous cherchons quel fut le duc de Milan qui eut Gaspard Van Weerbeke à son service, nous trouverons que ce dut être Jean-Galéas-Marie Sforce, qui succéda à son père, en 1476, et mourut empoisonné par son oncle Ludovic Sforce, en 1494, au château de Pavie, où il était retenu prisonnier. L'usurpateur Ludovic, qui avait gou-

verné jusqu'alors au nom de son neveu, avait éloigné, dans les dernières années, les anciens serviteurs de la maison ducal et les avait remplacés par ses créatures. Ce fut alors, sans doute, que Gaspard dut s'éloigner de Milan et retourner dans sa patrie. Il eut pour successeur Gafori (voyez ce nom), déjà premier chantre de la cathédrale de Milan depuis 1484, et qui, ayant suivi la fortune du duc Ludovic dans les mauvais jours, dut jouir de sa faveur après que ce prince fut rentré à Milan par trahison, et se fut emparé du pouvoir. Les manuscrits de la chapelle pontificale, notamment le volume coté 14, renferment des messes qui portent le nom de *Gaspar*. Sous le titre de *Misser (sic) Gaspar*, le célèbre imprimeur Ottaviano Petrucci a publié, en 1509, à Venise, un recueil de cinq messes de cet artiste, à quatre voix, lesquelles ont pour titres : *Ave regina valorum*; *O Fenius bawth* (beauté); *E trop penser*; *Octavois tont*; *Se mieulx ne vient*, petit in-4° obl. Les *Fragmenta missarum*, publiés par le même imprimeur, dans la même année, renferment aussi un *Salve Sancta parens* et deux *Credo* à quatre voix de Gaspar, dont le premier est tiré de sa messe intitulée : *Cardinale*; et dans le recueil intitulé : *Missarum diversorum auctorum liber primus*, imprimé par le même, à Venise, en 1508, on trouve la messe *Vas tu pas* (Ne veux-tu pas?) du même maître. Dans le quatrième livre de motets publiés par le même imprimeur, en 1505, il y a du même artiste trois motets à quatre voix. Les *Motetti XXXIII*, Venise, Petrucci, 1502, petit in-4°, en contiennent neuf à quatre voix, par Gaspar, et l'on en trouve un à cinq voix sur les paroles *Dulcis amica Dei digna*, dans les *Motetti a cinque libro primo*, Venise, Petrucci, 1505, in-4° obl. Enfin, le *Liber secundus Lamentationum*, Venise, Petrucci, 1506, contient quatre lamentations à quatre voix de ce compositeur.

**GASPAR** (*NICHU*). On attribue à un médecin de ce nom un opuscule sur l'usage de la musique dans la médecine, dont la première édition a paru à Utrecht, et dont la deuxième a été publiée sous ce titre : *De arte medendi apud priscos musicis ope atque carminum. Epistola ad Antonium Relhan M. D. Coll. Med. Lond. Soc. et Cens.* Editio altera et auctor, Londres, 1783, in-8°. On a rendu compte de cet écrit dans la *Critical Review* de l'année 1783, t. 53, p. 340, et dans le *Journal encyclopédique* du mois de mai 1784, p. 171.

**GASPARD DE SALO**, ainsi nommé parce qu'il était né dans la petite ville de Salò, sur le lac de Garde, en Lombardie, fut un des

meilleurs luthiers italiens du seizième siècle. Il vécut et travailla à Brescia, depuis 1565 environ jusque vers 1615, c'est-à-dire, pendant près de cinquante ans; car on trouve des instruments sortis de ses mains, à ces époques éloignées. Gaspard était renommé particulièrement pour ses violes, basses et contrebasses de viole. Le célèbre contrebassiste Dragonetti (voyez ce nom) a possédé un instrument de ce luthier qui était admirable sous les rapports de la distinction du son et de l'égalité. C'était un ancien *violone*, ou contrebasse de viole, qu'il avait fait monter en contrebasse moderne. Par son testament, Dragonetti a laissé cet instrument à la ville de Venise, sa patrie. On connaît peu de violons de Gaspard de Salo; cependant il s'en est trouvé un très-bon, portant la date de 1576, dans une collection d'instruments précieux qui fut vendue à Milan, en 1807. Le baron de Bagge en possédait un dont Rodolphe Kreutzer parlait souvent avec admiration. Je connais aussi entre les mains de M. T. Forster, amateur anglais, un violon qui porte intérieurement l'inscription *Gaspard di Salo in Brescia, 1615*. Sa qualité de son est claire, mais courte. C'est un produit dégénéré de la vieillesse de l'auteur. Le patron des violons de cet artiste est plus allongé, et les cordes sont plus élevées que dans les instruments de Crémone.

**GASPARD** (...), clarinettiste allemand, attaché à la musique du prince de Conti, à Paris, a fait graver en cette ville et a publié en 1775 six quatuors pour clarinette, violon, viole ou violoncelle et basse.

**GASPARI** (Gawrano), né à Bologne, le 14 mars 1807, n'apprit la musique dans sa jeunesse que pour en faire un délassement pendant ses études de collège : cependant il montrait beaucoup de goût pour cet art, particulièrement pour le chant. A peine âgé de douze ans, il jouait passablement du piano. En 1830, il entra au Lycée communal de musique, sous la discipline de Benedetto Donelli, qui, plus tard, lui enseigna aussi l'accompagnement de la basse chiffrée et le contrepoint. Ayant terminé ses études de langue latine, il suivit un cours de philosophie; mais alors il reconnut l'impossibilité de faire concurremment avec succès des études sérieuses de genres très-différents. D'après les conseils de son maître, Donelli, il prit la résolution de se livrer exclusivement à la culture de la musique. En 1824, il obtint au Lycée le second prix de piano, et le premier lui fut décerné en 1825. Dans l'année suivante, M. Gaspari commença

l'étude du contrepoint, sous la direction de ce même Donelli, à qui cette partie de l'enseignement avait été confiée provisoirement, après la mort de Stanislas Mattei, arrivée le 12 mai 1825. Bien que le maître fût assez mal habile contrepointiste, l'élève fit néanmoins assez de progrès pour que le second prix lui fût décerné : il obtint le premier en 1827. Appelé peu de temps après à Cento, en qualité de maître de chapelle de la ville et de la collégiale, il accepta cette position, le 31 mars 1828. Le mois suivant, il obtint le diplôme de maître honoraire de l'Académie philharmonique de Bologne. M. Gaspari demeura à Cento jusqu'en 1836, autant estimé qu'aimé des habitants de cette petite ville. Vers la fin de cette année, il passa à Imola comme maître de chapelle de la cathédrale; mais il n'y resta que quelques mois, parce que son ancien maître, Donelli, ayant été nommé maître de *S.-Petronio*, à Bologne, et professeur titulaire de contrepoint au Lycée communal de musique, désira l'avoir près de lui pour l'aider et le remplacer lorsque la santé de ce maître, déjà fort mauvaise, l'empêcherait de remplir ses fonctions. Touché de tant d'affection, et désireux de se retrouver au milieu de sa famille, M. Gaspari renonça à sa place de maître de chapelle et retourna à Bologne au commencement de 1839. La mort de Donelli, qui suivit de près son retour dans sa ville natale, fit évanouir toutes ses espérances : il dut accepter l'emploi de maître des chœurs au théâtre, et se soumettre à un concours, pour obtenir sa nomination de professeur de solfège au Lycée, le 12 août 1840, aux minimes appointements de dix écus romains (cinquante-quatre francs) par mois ! Cette époque de la vie de l'estimable artiste ne fut point heureuse : de 1842 à 1846, il eut à supporter des tracasseries qui troublèrent sa tranquillité, particulièrement de la part des membres de l'Académie des philharmoniques; ce qui, pour le rédacteur de cette notice, n'a rien d'étonnant; car il a connu la plupart de ces académiciens en 1841, et il a pu observer leur jalousie, leur caractère envieux à l'égard des hommes d'un mérite réel, leur morgue, leur pédantisme, et, au résumé, leur médiocrité, pour ne rien dire de pire. Toutefois, l'espèce de persécution qu'eut à subir M. Gaspari pendant une certaine période eut des résultats avantageux pour lui et pour l'art, car il se renferma en lui-même, chercha des consolations dans l'étude, recueillit des livres didactiques qu'il lut avec fruit, prenant sa part de ce qu'il y trouvait de bon, s'en formant une instruction solide, et donnant

une preuve évidente de son mérite dans un *Miserere* à cinq voix qu'il publia à Milan, au mois d'avril 1846, et qui réduisit ses ennemis au silence. Depuis cette époque jusqu'en 1857, l'attention de M. Gaspari se tourna tout entière vers la littérature de la musique et vers son histoire : il se forma une bibliothèque spéciale de cette littérature, qui est aujourd'hui une des plus riches par le choix et la rareté des ouvrages, et rassembla d'immenses matériaux pour la compilation d'une bibliographie de l'ancienne musique italienne; travail dont on a déjà pu apprécier la grande valeur par les excellents articles qu'il a fait insérer dans la *Gazette musicale de Milan*, en 1854 et 1855 (années XII et XIII). La place de maître de chapelle de *S. Petronio* ayant été mise au concours, M. Gaspari l'obtint le 29 mai 1857; alors se révélèrent les haines et les ardentcs polémiques assoupies depuis onze ans; mais la presse en fit justice. L'éminent professeur s'est depuis lors livré à la composition des ouvrages destinés au service de la chapelle qu'il dirige, ainsi qu'aux soins réclamés par la Bibliothèque du Lycée musical, dont la conservation lui a été confiée depuis le 20 décembre 1856. La catalogue illustré de cette célèbre Bibliothèque, qui fut formée autrefois par le P. Martini, a été entrepris par M. Gaspari, et l'on ne peut douter qu'il n'accomplisse cette tâche de manière à mériter les applaudissements des hommes livrés à l'étude sérieuse de l'histoire de l'art. Son exactitude scrupuleuse, sa dextérité à saisir le côté intéressant des ouvrages, et ses connaissances positives dans l'histoire de la littérature musicale, ne laissent point de doute sur le mérite de ce travail, dont la publication est ardemment désirée. Si M. Gaspari n'a pas cultivé le genre de la musique dramatique, ce n'est pas par répugnance, mais par défaut d'opportunité. La musique religieuse est la seule dont il s'est occupé : on n'a publié qu'un petit nombre de ses ouvrages en ce genre. Son style est noble, sévère, mais n'a pas de sécheresse scolastique; lorsqu'il y traite le style d'imitation et de fugue, c'est avec liberté et d'une manière naturelle; les parties sont bien placées, et l'instrumentation, dégagée de complications qui se perdent sous les voûtes d'une église, est dans les conditions nécessaires pour produire de l'effet.

Parmi les morceaux remplis d'intérêt que M. Gaspari a fait insérer dans la *Gazette musicale de Milan*, on remarque celui qui a pour titre : *la Musica in Bologna*, dont il a été fait un tiré à part, *Milan, Tito di Gio. Ricordi*,

gr. in-8° de trente-deux pages. Ce digne artiste, modeste autant que savant, est académicien philharmonique de Bologne, correspondant de l'Académie impériale des beaux-arts de l'Institut de France, et associé correspondant de l'Académie royale des beaux-arts de Florence.

**GASPARINI (FRANCESCO)**, né à Lucques, vers 1665, se rendit à Rome pour y achever ses études de musique, et y eut pour maîtres Corelli et le célèbre organiste Bernard Pasquini. Il fut académicien philharmonique, et maître de musique au Conservatoire de la Pietà à Venise. En 1735, le chapitre de Saint-Jean de Latran, à Rome, le nomma maître de chapelle de cette église; le mauvais état de sa santé l'empêchant d'en remplir les fonctions, on nomma Jérôme Chiti vice-maître de chapelle, pour le remplacer; mais Gasparini étant mort au mois d'avril 1737, Chiti lui succéda, comme maître de chapelle en titre. On considère encore Gasparini en Italie comme un des plus habiles compositeurs de son temps, soit pour l'église, soit pour le théâtre. Il a été le maître du célèbre compositeur B. Marcello.

Les principaux opéras de Gasparini sont : 1° *Tiberio*, à Rome, 1702. 2° *Amor della patria*, 1705. 3° *Imenei stabiliti dal caso*, *ibid.* 4° *Il Miglior d'ogni amore*, *ibid.* 5° *Il Principe tra i vassalli*, *ibid.* 6° *Fede tradita vendicata*, 1704. 7° *La Maschera levata al visto*, *ibid.* 8° *Amleto*, 1705. 9° *Antioeo*, *ibid.* 10° *Fredogonda*, *ibid.* 11° *Il Principato custodito dalla frode*, 1706. 12° *Statira*, 1707. 13° *Jaicon, re della China*, *ibid.* 14° *Amor generoso*, *ibid.* 15° *Anfitrione*, *ibid.* 16° *Flavio Anicio Olibrio*, 1708. 17° *L'Alcide o violenza d'amore*, 1709. 18° *Engelberta*, *ibid.* 19° *La Principessa fedele*, *ibid.* 20° *Sassotri re d'Egitto*, 1710. 21° *Tamerlano*, *ibid.* 22° *Costantino*, poésie d'Apostolo Zeno, représenté au théâtre S.-Cassiano, à Venise, 1711. 23° *Merope*, *ibid.* 24° *La Passia amorosa*, *ibid.* 25° Le second acte d'*Eracleo* de Bernardoni, 1712. 26° *Mose liberato dal Nilo*, oratorio. *ibid.* 27° *La Verità nell'inganno*, 1713. 28° *Bajazette*, 1719. 29° La même pièce, autre musique, 1725. 30° *Equivoci d'amore e d'innocenza*, *ibid.* 31° *Fede in cimento*, 1720. 32° *La Ninfa Apollo*, *ibid.*

Outre ces ouvrages dramatiques, et une grande quantité de musique d'église, on connaît aussi de Gasparini : 1° *Donne cantate da camera a voce sola*, Lucques, 1697. c'est la deuxième édition; la première avait paru à Rome, en 1695. 2° *Trois cantate a soprano*,

Mss, chez Breitkopf. 3° *Trois cantate a voce sola*, Mss. 4° *Polastrello e Parpagnano, intermezzo*, 1709.

L'ouvrage par lequel Gasparini est aujourd'hui le plus connu est un traité d'accompagnement intitulé : *L'Armonico pratico al cembalo, ovvero regole, osservazioni ed avvertimenti per ben suonare il basso e accompagnare sopra il cembalo, spinetta ed organo*, Venise, 1683, in-4°. Il y en a aussi des éditions de 1708, 1715, 1745, 1754 et 1764. La septième a paru à Venise, en 1802, in-4°. L'auteur n'a eu pour but, comme le titre du livre l'indique, que de former des accompagnateurs : il a développé dans un petit nombre de pages la tradition des écoles d'Italie sur cette matière, et, sous ce rapport, son ouvrage a été longtemps le meilleur de son espèce; il jouit même encore de beaucoup de considération parmi les Italiens, quoique celui de Fenaroli soit préférable, sous les rapports de l'ordre et de la clarté.

**GASPARINI** (MICHEL-ANGE), centraliste célèbre, vers la fin du dix-septième siècle, et compositeur de mérite, naquit à Lucques, et parait avoir été de la même famille que le précédent. Il fut élève de Lotti, et fonda à Venise une école de chant où beaucoup de chanteurs distingués, entre autres la célèbre Faustine Bordoni, se sont formés. Gasparini a fait représenter sur le théâtre de Venise plusieurs opéras; ceux qu'on connaît aujourd'hui sont : *Il principe Selvaggio* (1695); *il Rodomonte* (1714); *Arace*; *Lamano* (1719); *il Piu fedel tra gli amici* (1721). Gasparini est mort à Venise, vers 1752.

**GASPARINI** (QUININO), maître de chapelle du roi de Sardaigne, à Turin, obtint cette place en 1749, et l'occupait encore en 1770. Il fut aussi un violoncelliste distingué. Gasparini a beaucoup écrit pour l'église. On connaît de lui en manuscrit un *Stabat Mater a due soprani, con violini et basso*, Turin, 1758, in-4°. Le catalogue de Traeg, de Vienne, indique de sa composition : 1° *Notetto de morte*. 2° *Adoramus te*. 3° *Christe redemptor*. 4° *Tantum ergo*. On a gravé à Londres six trios pour deux violons et violoncelle, sous le nom de Gasparini.

**GASSE** (FERDINAND), né à Naples, au mois de mars 1788, alla avec sa famille s'établir en France, dans sa jeunesse, et entra comme élève au Conservatoire de musique, au mois de floréal de l'an vi. Après avoir étudié le violon sous la direction de Rodolphe Kreutzer, et l'harmonie dans l'école de Catel, il obtint le

premier prix au concours de 1801. Dans la même année, il entra dans la classe de composition de Gossec, obtint le second prix au concours de 1804, et l'Institut lui décerna le premier grand prix en 1805, avec le titre de pensionnaire du gouvernement à Rome. Arrivé dans cette ville, il continua ses études de musique classique, et envoya à la classe des beaux-arts de l'Institut de France plusieurs morceaux de musique d'église, fruits de ses travaux. Méhul fit en 1808 un rapport favorable sur un *Te Deum* à deux chœurs et sur un *Christe eleison*, en fugue à six voix sans accompagnement, que Gasse avait fait parvenir à l'Institut. Au mois de janvier 1812, il fit représenter à Naples un opéra bouffe en deux actes intitulé : *la finta Zingara*. De retour en France dans le cours de la même année, il rentra comme violoniste à l'orchestre de l'Opéra, où il était déjà avant son départ pour l'Italie. Il s'est retiré avec la pension en 1835. Gasse s'est fait connaître en France comme compositeur, par plusieurs opéras dont voici les titres : 1° *Le Voyage incognito*, en un acte, à l'Opéra-Comique, en 1819. 2° *L'Idiot*, en trois actes, au même théâtre, en 1820. 3° *Une Nuit de Gustave Wasa*, en deux actes, au même théâtre, en 1825. Il a aussi publié : 1° *Trois duos pour deux violons*, op. 1, Paris, S. Gaveaux. 2° *Duos faciles pour deux violons*, livres deuxième et troisième, Paris, Frey. 3° *Trois grands duos concertants*, *idem*, livre quatrième, *ibid.* 4° *Trois duos faciles et progressifs*, *idem*, livre cinquième, Paris, Troupenas. 5° *Trois sonates faciles pour violon et basse*, *ibid.*

**GASSENDI** (PIERRE GASSEND, plus connu sous le nom de), professeur royal de mathématiques et de philosophie à Paris, naquit au village de Chantersier, près de Digne en Provence, le 22 janvier 1592, et mourut à Paris, le 14 octobre 1655. On a de lui un traité sur la musique intitulé : *Manuductio ad theoriâ musicæ*, Paris, 1654. Cet ouvrage, divisé en quatre chapitres, a été réimprimé dans les éditions complètes de ses œuvres publiées à Lyon, en 1658, 6 vol. in-fol., et à Florence, en 1728. On le trouve dans le cinquième volume de chacune de ces collections. C'est un opuscule de peu de valeur, et peu digne d'un philosophe si distingué.

**GASSMANN** (FLORIAN-LÉOPOLD), maître de la chapelle impériale, naquit le 4 mai 1729, à Brux, en Bohême. Ses parents l'envoyèrent jeune au séminaire de Komotau, pour y faire ses études et apprendre la musique. Ses dispo-

sitions heureuses pour cet art le firent remarquer par Woberzil, directeur du chœur de l'église de Brux, et ce maître se chargea du soin de lui enseigner tout ce qu'il savait lui-même. A l'âge de douze ans, Gassmann jouait de plusieurs instruments, particulièrement de la harpe, et chantait avec une voix agréable. Cependant son père ne le destinait point à être musicien de profession, et voulait lui faire apprendre les éléments du commerce; de son côté, Gassmann éprouvait un invincible dégoût pour l'état qu'on voulait lui donner, et voulait être artiste. Les discussions du père et du fils à ce sujet se terminèrent par la fuite de celui-ci; il s'éloigna du lieu de sa naissance avec un seul florin dans sa poche, et sa harpe sur le dos. Carlsbad fut la première ville vers laquelle il se dirigea; une nombreuse noblesse y était rassemblée en ce moment; quinze jours suffirent au petit virtuose pour s'y faire remarquer par son jeu et par son chant, et pour y gagner une somme d'environ 1,000 écus. Tant de richesses lui parurent inépuisables; il se mit à vivre splendidement, et voulut visiter l'Italie, dont il avait entendu parler comme de la patrie de la musique; mais bientôt l'argent qu'il avait gagné si facilement se trouva dissipé, et lorsqu'il arriva à Venise, il s'aperçut qu'il ne lui restait plus rien, et qu'il se trouvait loin de sa patrie, dans un pays qui ne lui offrait aucune ressource, et dont il ignorait la langue. Cette situation pénible lui arracha des larmes. Un prêtre vint à passer et s'informa des causes de sa tristesse; heureusement Gassmann savait un peu de latin qui lui servit à expliquer tant bien que mal le sujet de ses pleurs; heureusement aussi le prêtre qui l'interrogeait était par sa charité digne de son ministère. Il emmena le jeune homme à sa demeure, le traita comme un fils, et lui donna des maîtres qui l'instruisirent et développèrent ses heureuses facultés. Quoique le jeune Gassmann fit de rapides progrès dans les sciences et dans la littérature, la musique était l'objet de ses plus constantes études; cette vocation prononcée déterminait le protecteur de l'artiste à l'envoyer à Bologne, pour étudier sous la direction du savant P. Martini. Deux années passées dans cette école le mirent en état d'occuper à Venise une place d'organiste dans un couvent de religieuses. Son talent produisit une vive sensation dans le monastère, et l'une des nonnes en parla avec admiration au comte Léonard Veneri. Amateur de musique passionné, le comte désira connaître le jeune artiste, et l'intérêt que celui-ci lui inspira le

détermina à le retirer chez lui. Ce généreux seigneur mit à la disposition de Gassmann une partie de son palais, ses domestiques, sa table avec l'autorisation d'inviter chaque jour dix à douze personnes, enfin sa bourse sans restriction. Gassmann ne se laissa point éblouir par les avantages de cette existence opulente; son art suffisait à ses besoins; il continua de vivre avec simplicité, et l'estime de son Mécène pour lui s'en augmenta. Ce temps fut celui où Gassmann commença à se faire connaître comme compositeur dramatique; plusieurs églises lui demandèrent aussi des messes et des motets de sa composition.

En 1763, Gassmann fut appelé à Vienne par l'empereur François I<sup>er</sup>; ses compositions y eurent tant de succès, que la direction du théâtre fit avec lui un traité qui l'obligeait à fournir un certain nombre d'opéras, moyennant une pension annuelle de 400 ducats. Joseph II, qui aimait la musique de Gassmann, récompensa son mérite en le nommant compositeur de la cour, et, en 1771, il lui donna le titre de maître de chapelle, après la mort de Reuter, avec des appointements qui furent portés progressivement jusqu'à 800 ducats. Jouissant d'une brillante réputation, et comblé des faveurs de la fortune, Gassmann, parvenu à l'âge de quarante ans, désirait se marier, et recherchait la main de la fille du baron de Damm, dont la mère était une comtesse d'Erlach. De grands revers avaient accablé cette noble famille pendant la guerre de sept ans, et telle avait été sa décadence, que le baron avait été obligé de se livrer au commerce pour faire vivre sa femme et ses enfants. L'empereur n'aimait pas que les personnes attachées à sa maison se mariassent; mais une circonstance indifférente en apparence aplanit les difficultés que Gassmann redoutait. Un jour il parut à la cour, sortant de chez sa maîtresse, et n'ayant pas remarqué quelques fils de soie qui s'étaient attachés à ses habits; on lui fit des plaisanteries à ce sujet; l'empereur les entendit et lui demanda en riant quand il comptait se marier. — Je n'attends, répondit le maître de chapelle, que l'autorisation de Votre Majesté. — Eh bien donc, je la donne! dit Joseph II. Les noces se firent quelques jours après (en 1760). Cette union fut pour Gassmann la source d'un bonheur doux et tranquille; mais il en jouit peu de temps, car un accident funeste détruisit sa santé, et le conduisit au tombeau, avant qu'il eût atteint l'âge de quarante-cinq ans. Un tendre souvenir de reconnaissance l'attachait à l'Italie qui avait été

pour sa jeunesse hospitalière et bienveillante. Rarement il laissait passer plus d'une année sans y retourner pour visiter ses amis, particulièrement le comte Veneri. Dans un de ses voyages, il eut le malheur de tomber en sautant de voiture; ses habits s'accrochèrent, et il fut traîné à une certaine distance; deux côtes furent fracturées, et l'estomac fut comprimé sur le cœur. Quelque temps après on s'aperçut que des polypes s'étaient formés à ce viscère; le mal fit des progrès rapides, et la mort l'enleva à l'art, à sa famille et à ses amis, le 22 janvier 1774, à l'âge de quarante-cinq ans moins quelques mois. Sa deuxième fille ne vit le jour que trois mois après sa mort. L'impératrice Marie-Thérèse offrit d'être marraine de cet enfant, et fit à la mère une pension pour ses filles. Outre ses fonctions de maître de chapelle de l'empereur, Gassmann avait aussi celles de bibliothécaire de la Bibliothèque impériale de musique, la plus considérable qui existât alors en Europe: il en rédigea le catalogue.

En 1772, Gassmann avait fondé une caisse pour les veuves des musiciens indigents. Le fonds devait s'accroître chaque année par de grands concerts, qui produisaient quelquefois des recettes de 10,000 francs. Cette institution subsiste encore. Le meilleur élève de cet artiste distingué a été Salieri. Les principales compositions de Gassmann pour l'église sont: 1° Plusieurs messes avec chœur et orchestre, entre autres un *Dies iræ* retouché plusieurs fois. 2° Plusieurs psaumes, hymnes et offertoires. 3° *Betulia liberata*, oratorio qui a obtenu un brillant succès, et qui se fait remarquer par un rare mérite de facture. Parmi ses opéras, les plus connus sont: 1° *Merope*. 2° *Issiphile*. 3° *Catone in Utica*. 4° *Estro*, avec deux musiques différentes. Tous ces ouvrages et plusieurs ballets furent écrits en Italie avant que Gassmann eût été appelé à Vienne. 5° *L'Olimpiade*, à Vienne, 1764. 6° *Il Mondo nella luna*, à Venise, 1765. 7° *Il Trionfo d'amore*, à Venise, 1767. 8° *L'Uccellatore*. Cet ouvrage a été écrit deux fois, la première à Vienne, la seconde à Venise. 9° *Il Filosofo innamorato*, 1768. 10° *Un Pazzo ne fa cento*, à Venise, 1769. 11° *I Viaggiatori ridicoli*, à Vienne, 1769. 12° *L'Amor artigiano*. Cet opéra a été écrit deux fois; la dernière à Milan, en 1770. 13° *Il Filosofo innamorato*, avec une nouvelle musique, Vienne, 1771. 14° *La Pescatrice*. 15° *I Rovinati*, 1772. 16° *La Casa di campagna*. 17° *Amore e Venere*. Il y a deux opéras allemands du même compositeur intitulés: 18° *Die Junge Gräfin* (la Jeune

Comtesse). 19° *Die Liebe unter den Handwerksleuten* (l'Amour parmi les ouvriers). La musique instrumentale de Gassmann qui est connue se compose de: 1° Quinze symphonies pour l'orchestre, dont une partie se trouvait dans l'ancien assortiment de Breitkopf, en manuscrit. 2° Six quatuors pour violon, flûte, alto et basse, Paris. 3° Six quintettes pour deux violons, deux violes et basse, *ibid.* 4° Six quatuors pour deux violons, alto et violoncelle concertants, Amsterdam. 5° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, chacun avec deux fugues, Vienne, 1805 (œuvre posthume).

GASSNER (FERDINAND-SIMON), directeur de musique de la cour du grand-duc de Bade, à Carlsruhe, et littérateur-musicien, naquit à Vienne, le 6 janvier 1798. Ses heureuses dispositions pour la musique se firent apercevoir dès son enfance. Témoin des leçons de violon qu'on donnait à son frère aîné, il retenait dans sa mémoire et chantait toutes les pièces qu'il lui entendait jouer; puis, lorsque la leçon était finie, il prenait l'instrument et parvenait à exécuter tout ce qu'il avait entendu. Son père ayant été appelé à Carlsruhe, comme peintre du théâtre, le jeune Gassner fut conduit en cette ville et suivit les cours du collège, pour se préparer aux études universitaires; mais son penchant pour la culture de la musique prenant chaque jour plus de force, il finit par se livrer exclusivement à cet art. Ayant été admis parmi les membres de la chapelle du prince, il donna le premier indice de son talent par la composition d'un petit opéra intitulé: *le Naufrage*. Après avoir jeté les yeux sur la partition de cet essai, les artistes célèbres Banzi et Fesca prirent la résolution d'aider le jeune auteur par leurs conseils. En 1816, le nouveau Théâtre-National de Mayence ayant été ouvert, Gassner y obtint une place de violon dans l'orchestre, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-huit ans. Il y fut remarqué par Gottfried Weber, qui avait alors l'intendance de ce théâtre, et qui fit de Gassner son élève pour la composition. La place de directeur de musique de l'Université de Giessen étant devenue vacante, Gassner l'obtint, à la recommandation de Weber. Cette situation lui fournit l'occasion d'achever ses études en philosophie, et au mois d'octobre 1819, il obtint le diplôme de docteur en cette faculté. Reçu comme professeur agrégé de cette Académie, il fit pendant six années des cours de philosophie, sans cesser de donner ses leçons de musique et de chant. C'est à cette même époque qu'il commença la

publication d'un calendrier dont chaque jour répondait au nom d'un musicien plus ou moins connu, avec des canons au commencement de chaque mois, des notices et des anecdotes. Ce calendrier, intitulé : *Musikalischer Haus-Freund* (l'Ami musical de la maison), parut, sans nom d'auteur, depuis 1822 jusqu'en 1833, chez Schott, à Mayence, en un cahier in-4° d'environ quarante pages. En 1826, Gassner retourna à Carlsruhe et entra dans la musique du grand-duc de Bade comme violoniste. Trois ans après, on lui confia l'enseignement des choristes du théâtre de la cour, et la place de directeur de musique lui fut donnée en 1830. Ce fut vers cette époque qu'il s'occupa avec activité de la didactique de la musique et de la littérature de cet art. Son premier ouvrage est intitulé : *Partiturerkenntnis, ein Leitfaden zum Selbstunterricht für angehende Tonsetzer, oder solche, welche Arrangiren, Partiturlernen, oder sich zu Dirigenten von Orchestern oder Militärmusiken bilden wollen*, etc., Carlsruhe, Chr.-Th. Groos, 1838, deux volumes in-8°. Cet ouvrage a été traduit en français sous ce titre : *Traité de la partition, ou guide servant, sans maître, à l'instruction des jeunes compositeurs*, etc. Traduit de l'allemand par Frédéric Hofer; Paris, Richault, 1851, deux volumes gr. in-8°, dont un de planches de musique. Bien que ce manuel ne soit pas dépourvu de mérite, il est aujourd'hui incomplet, à cause des transformations que certaines familles d'instruments ont subies. En 1841, Gassner commença la publication d'un écrit périodique pour les sociétés musicales de l'Allemagne et les amateurs, qui parut sous ce titre : *Zeitschrift für Deutschlands Musik Vereine und Dilettanten*, et fut publié à Carlsruhe, chez Müller, en format in-8°. Cette revue fut continuée jusqu'à la fin de 1845. Ce littérateur-musicien ajouta aussi, en 1842, une suite au volume de supplément du *Lexique universel de musique*, publié par le docteur Gustave Schilling, spécialement pour la partie biographique. Ce travail est devenu la base d'un dictionnaire portatif de musique que Gassner publia ensuite en lui donnant aussi le titre de : *Universal-Lexikon der Tonkunst* (Stuttgart, Franz Köhler, 1849, 1 vol. gr. in-8° de 918 pages. Les dictionnaires de Walther, de Gerber et de Schilling ont fourni la matière de ce volume. Ces sortes d'ouvrages, trop abrégés et faits trop à la hâte pour avoir une valeur réelle comme œuvres de littérature musicale, ne sont bons que pour les amateurs qui cherchent des renseignements en quelques

mots sur les objets de leur curiosité. Gassner est mort à Carlsruhe, le 25 février 1851, à l'âge de cinquante-trois ans. Il était membre de la Société de Ste-Cécile de Rome et de plusieurs associations musicales de l'Allemagne. Il a écrit quelques petits opéras, dont les partitions sont restées en manuscrit, et a publié quelques morceaux pour le chant avec piano. En 1846, il a donné aussi une suite de son *Traité de la partition*, sous le titre : *Dirigent und Ripienist, für angehende Musikdirigenten, Musiker und Musikfreunde* (Manuel du directeur d'orchestre, du musicien, etc., à l'usage des chefs d'orchestre commençants, des exécutants et des amateurs de musique); Carlsruhe, Groos, in-8°.

GASSOT, de Soissons, fut ménestrel de la chambre du roi de France Charles V, suivant une ordonnance concernant la maison de ce prince, en date du mois de mai 1564 (Mss. de la bibl. impériale, à Paris, F. 540 du supplém.). Ce musicien jouait du cornet, et recevait quatre sous par jour.

GASTINEL (LÉON-GUSTAVE-CYPRIEN), violoniste et compositeur, est né à Villers-les-Pots, près d'Auxonne (Côte-d'Or), le 13 août 1823, suivant les registres du Conservatoire de Paris, ou le 15 du même mois, d'après la notice de M. Poissot, dans sa brochure intitulée : *les Musiciens bourguignons*. Il apprit d'abord à jouer de la flûte; mais après que ses parents se furent établis à Lyon, il abandonna cet instrument pour le violon et pour le piano, qui lui furent enseignés par Mercier et par Senart. Admis au Conservatoire de Paris, le 22 décembre 1840, il y continua ses études de violon pendant trois ans, et suivit un cours d'harmonie. Devenu élève d'Halévy, en 1843, il fit, sous sa direction, des études de contrepoint. En 1846, il prit part au concours de l'Institut de France, et le premier grand prix de composition lui fut décerné pour la cantate dont le sujet était *Vélasquez*. Devenu, à ce titre, pensionnaire du gouvernement, il se rendit en Italie. Pendant son séjour à Rome, il fit exécuter, en 1848, une messe à quatre voix, chœur et orchestre, à l'église Saint-Louis-des-Français. A Naples, il écrivit un opéra italien; mais les troubles politiques de cette époque en empêchèrent la représentation. De retour à Paris, à la fin de 1849, il composa deux ouvertures à grand orchestre qui furent exécutées aux séances publiques de l'Académie des beaux-arts de l'Institut, aux mois d'octobre de la même année et de 1850. Un opéra comique en un acte, composé par M. Gastinel, et



qui avait pour titre : *le Nitroir*, fut représenté à Paris, le 19 janvier 1853, mais ne réussit pas. Le jeune artiste fut plus heureux dans un concert de l'Association des musiciens, où il fit entendre le motet *Ave Regina cœlorum*, dont le caractère et la facture obtinrent les éloges des connaisseurs. Ses quatuors pour des instruments à cordes, qui ont été exécutés au mois de mai 1854, par MM. Alard, Blanc, Casimir, Ney et Franchome, dans leurs séances annuelles, ont été écoutés avec plaisir. En 1853 et 1854, M. Gastinel a fait chanter douze motets aux saluts de la Vierge et du Saint-Sacrement, dans l'église de Saint-Vincent-de-Paule. Le 12 mai 1860, il a fait représenter, au théâtre des Bouffes-Parisiens, *Titus et Bérénice*, opérette bouffe en un acte, dont la musique, bien faite, était un peu trop sérieuse pour le sujet de la pièce et pour le public vulgaire qui fréquente ce théâtre. Deux suites de morceaux pour piano, violon et violoncelle, de sa composition, ont été publiées à Paris, chez Richault, sous le titre de : *Souvenirs d'Italie, Rome et Naples*. D'autres ouvrages ont paru chez le même éditeur, à savoir : 1° Air varié pour violon avec piano, op. 1. 2° Première symphonie concertante pour deux violons, avec orchestre, op. 2. 3° Fantaisie pour violon avec piano, op. 4. Le même artiste a en portefeuille l'oratorio intitulé : *le Dernier Jour*.

**GASTOLDI** (JEAN-JACQUES), bon compositeur et poète, naquit à Caravaggio vers le milieu du seizième siècle. Après avoir été pendant quelques années maître de chapelle de l'église ducale de Santa-Barbara, à Mantoue, il passa en la même qualité à Milan, vers l'année 1592. Ces renseignements sont les seuls qu'on possède sur ce maître, dont le mérite est fort distingué. Gastoldi a fait preuve de fécondité par le nombre de ses ouvrages, et d'esprit dans la manière dont il a traité les sujets de plusieurs compositions. On connaît de lui : 1° *Canzoni a cinque voci*, lib. 1, Venise, 1581. 2° *Canzonette a quattro*, ibid., 1581. 3° *Canzonette a quattro*, lib. 2, Mantoue, 1583, in-4°. 4° *Il Primo libro di madrigali a sei voci*, Venise, 1584. 5° *Il Terzo libro di canzonette a quattro voci*, Mantoue, 1588. 6° *Il Primo libro de' madrigali a cinque voci*, Venise, 1588, in-4°. 7° *Psalmi ad vespers quatuor vocibus, cum cantico B. M. V.* Venise, Ricc. Amadino, 1588, in-4°. 8° *Il Secondo libro de' madrigali a 5 voci*, Venise, 1589. 9° *Completorium ad usum Roman. eccles. perfect.*, ibid., 1589, in-4°.

10° *Salmi per tutto l' anno a quattro voci*, Venise, 1590. Il y a de cet œuvre une deuxième édition, dont j'ignore la date. 11° *Balletti a cinque con i versi per cantare, sonare e ballare, con una mascherata di cacciatori a sei voci, ed un concerto di pastori ad otto*, Venise, 1591, in-4°. La deuxième édition a été publiée dans la même ville, en 1595; la troisième, à Anvers, par Pierre Phalèse, en 1596; la quatrième, par le même imprimeur, en 1606; la cinquième, à Venise, en 1607. Enfin, il y en a eu une dernière édition publiée à Anvers, en 1637; celle-ci se trouvait dans la bibliothèque de Burney (voyez son catalogue n° 357). Ce recueil renferme des morceaux traités d'une manière fort originale. 12° *Canzonette a tre con un balletto nel fine*, Venise, 1592, petit in-4°. Il y a une deuxième édition de ce recueil publiée à Anvers, en 1606, in-4°. 13° *Balletti a tre da cantare, suonare e ballare*, Venise, 1593, Anvers, 1606, in-4° oblong. 14° *Canzonette a 3*, lib. 3, Milano, 1596. 15° *Canzonette a 3*, lib. 3, Milan, 1595, Venise, 1597. 16° *Canzonette a tre*, lib. 4, Milan, 1596, Venise, 1597. 17° *Concerti musicali a otto voci commodi per concertare con ogni sorte di stromenti*. Ces concerts sont à huit voix divisées en deux chœurs, Milan, 1596, Anvers, Pierre Phalèse, 1610, in 4° obl. 18° *Messe a 5, 6 et 8 voci*, Venise, 1600. 19° *Integra solemnitatum vespertinum psalmodia cum cantico B. Virginis quinque voc.*, Venise, 1600. 20° *Tricinia*, etc., Nuremberg, Vales. Haussmann, 1600, in-4°. Il paraît que cette collection n'est qu'une traduction allemande d'un choix des *Canzonette a tre* citées précédemment. 21° *Madrigali a cinque et sei voci*, lib. 3, Milan, 1599. 22° *Tutti le Salmi che nelle solennità dell' anno si cantano al Vespro a 4 voci*, Venise, Amadino, 1601, in-4°. 23° *Vesper. omni. solennit. Psalmodia quinque vocibus*, lib. 3, ibid., 1602. 24° *Balletti a tre, con intavolatura del lute*, Venise, 1604. Je crois que cet ouvrage n'est qu'une tablature de luth du n° 13. 25° *Messe a otto voci*, Venise, 1607. 26° *Madrigali a 5, 6, 8 et 9 voci*, Venise, 1609. 27° *Salmi interi che nelle solennità dell' anno si cantano al Vespro a sei voci*, ibid., 1607, in-4°. 28° *Missa-sarum 4 vocum Nber primus*, ibid., 1611. Gastoldi fut un des compositeurs distingués qui, suivant le P. Martini (*Saggio fondam. prat. di contrapp.*, t. II, p. 74) se sont réunis pour témoigner leur estime envers Palestrina, en lui dédiant un recueil de psaumes à cinq voix, en 1592. Martini ne dit pas où a été

publié ce recueil. On trouve des madrigaux de Gastoldi dans le recueil publié à Anvers, par André Pevernage, chez Pierre Phalèse, en 1595, sous le titre de : *Harmonie celeste di diversi eccellentissimi musici*, etc., dans la *Melodia olympica*, etc., donnée par Pierre Philips, compositeur anglais, à Anvers, chez Phalèse, en 1594, dans *Il Trionfo di Dori*, Venise, 1596, Anvers, etc., dans les *Madrigali a otto voci di diversi eccellenti e famosi autori*, *con alcuni dialoghi et echo, per cantare e sonare a due chori*, publié à Anvers, par Pierre Phalèse, en 1596, in-4° oblong, et dans d'autres recueils.

**GASTRITZ (MATHIAS)**, organiste à Amberg (Bavière), vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a fait imprimer de sa composition les ouvrages dont voici les titres : 1° *Novæ Harmonica cantiones et pia ita etiam suaves et jucundæ, quinque vocibus concinnatæ, et nunc primum in lucem editæ*; Norimbergæ in officina Ulrici Neuberi, 1569, in-4° obl. 2° *Carmina latina quatuor vocum*, *ibid.*, 1569, in-4° obl. 3° *Teutsche und latein Lieder mit 4 Stimmen* (chants allemands et latins à quatre voix), *ibid.*, 1569, in-8° obl. 4° *Kurze und sonderliche neue Symbolum etlicher Fürsten und Herrn, neben andern mehr schönen Liedlein mit fünf und vier Stimmen, auf alle Instrumenten zu gebrauchen*; Nuremberg, Dietrich Gerlach, 1571, in-4° obl.

**GATAYES (GUILLAUME-PIERRE-ANTOINE)**, né à Paris, le 20 décembre 1774, était fils naturel du prince de Conti et de la marquise de Sully. Destiné dès son enfance à l'état ecclésiastique (parce que son frère, marquis de Montréal et enfant naturel comme lui, était destiné à recueillir la fortune de la marquise), on lui fit commencer les études nécessaires, et on le mit au séminaire, sous le nom de l'abbé *Vénicourt*. Dominé par un penchant irrésistible pour la musique, il y avait introduit en secret une guitare sur laquelle il étudiait, à l'aide d'une méthode, les positions et les accords. Le *pianissimo* qu'il employait dans ses exercices n'empêcha pas que la guitare ne fût découverte et qu'on ne la lui enlevât. Désespéré de ce contretemps, il résolut de s'affranchir de toute gêne, et s'enfuit du séminaire, en 1788. Dès lors, sa mère ne voulut plus s'occuper de lui. Les troubles de la révolution survinrent, le prince et la marquise sortirent de France, et leur fils, âgé seulement de seize ans, se trouva livré à ses propres ressources. Une blessure grave au genou le retenait au lit :

il en profita pour continuer ses études de guitare. Ce fut alors qu'il quitta le nom de *Vénicourt* pour celui de *Gatayes*, dans le but de faire oublier son origine aux hommes qui se partageaient le pouvoir révolutionnaire. Le hasard le mit précisément dans le même temps sous la protection d'un conventionnel dont le nom remplissait la France d'épouvante : cet homme était Marat. Il se trouva que Gatayes habitait la même maison que lui et sur le même palier. Il chantait souvent des romances charmantes de sa composition et s'accompagnait de la guitare. Cette musique toucha le monstre : un matin il entra chez le voisin qui lui charmait l'oreille, l'obligea de continuer et après l'avoir écouté pendant une demi-heure, il sortit en l'invitant à venir quelquefois causer avec lui. Ce fut peu de mois après que Marat fut frappé mortellement dans son bain par Charlotte Corday. Attiré par le bruit et les cris, Gatayes courut à l'appartement de son voisin, naguère si redoutable : il vit cette belle fille, au regard noble et pudique, calme au milieu du peuple en fureur qui se précipitait sur elle, et résignée au sort qui l'attendait.

Le nom de Gatayes commençait à être connu par ses romances, qui eurent un succès de vogue, et dont une, *Mon délire*, fut chantée par toute la France. En 1790, il avait fait paraître sa méthode de guitare, écrite à l'âge de dix-sept ans, et qui fut longtemps la seule en usage en France. En 1793, Gatayes prit quelques leçons de harpe, et deux ans après il publia une méthode pour cet instrument. Il a beaucoup écrit pour la guitare et pour la harpe. Ses principaux ouvrages sont : 1° *Trios pour guitare, flûte et violon*, œuvres 55, 56, 57, 69, 77, 84 et 85; Paris, Janet, Frère, Langlois. 2° *Duos pour deux guitares ou pour guitare et piano*, œuvres 14, 25, 27, 31, 32, 44, 47, 49, 57, 58 et 59; Paris, Meissonnier, Aulagnier, etc. 3° *Duos pour guitare et violon, ou guitare et flûte*, œuvres 55, 59, 41, 42, 43, 48, 49, 65, 68, 76, etc.; Paris, Janet, Meissonnier, Sieber. 4° *Préludes, divertissements, etc.*, pour guitare seule. 5° *Méthode de guitare*; Paris, Frère, Janet. 6° *Nouvelle méthode de guitare*; Paris, Leduc. Une traduction allemande de celle-ci a été publiée à Offenbach, chez André. 7° *Petite méthode de guitare*; Paris, Janet. 8° *Duo pour harpe et cor*, op. 22; Paris, J. Meissonnier. 9° *Duo pour harpe et guitare*, op. 25, *ibid.* 10° *Sonates pour harpe*, œuvres 11, 13; Paris, Leduc, Janet. 11° *Méthode de harpe*; Paris, Janet.

**GATAYES (JOSEPH-LÉON)**, fils du précé-

dent, harpiste distingué, compositeur pour son instrument et critique spirituel, est né à Paris, le 25 décembre 1805. Il reçut de son père sa première éducation musicale et se livra fort jeune à l'étude de la harpe, sous la direction de Comineau. Élève du collège Louis-le-Grand, il en suivait les cours comme externe et avait chez son père un répétiteur, afin de continuer ses études de musique dans les intervalles des classes. Un vieux musicien allemand, nommé Stumpz, lui donna quelques leçons d'harmonie; mais ce fut surtout par la lecture de divers traités de composition et par l'analyse des partitions de bons maîtres que M. Gatayes apprit l'art d'écrire ses idées musicales. La nature l'avait organisé pour la musique, et ses débuts furent ceux d'un artiste d'avenir; l'un des premiers parmi les harpistes, il avait compris les avantages de la harpe à double mouvement d'Érard, en ayant fait une étude sérieuse, et avait acquis sur cet instrument un degré d'habileté fort remarquable; la musique qu'il avait composée pour son usage personnel est même restée inédite, à cause des grandes difficultés de combinaisons harmoniques qu'il y avait mises, et qui auraient été inabordables pour les amateurs. Malheureusement ses goûts étaient divers; sa passion pour l'équitation, ses relations avec quelques hommes d'esprit un peu trop enclins à ce qu'en dépit du dictionnaire de l'Académie française on appelle *la flânerie*; enfin, la maladie du journalisme, qui absorbe sans profit tant d'intelligences de notre temps; tout cela réuni fit que, par degrés, l'artiste sentit son ardeur s'atténuer, et que le critique finit par prendre sa place. Une intime amitié l'unifia au littérateur Alphonse Karr : cette liaison ne fut pas une des moindres causes du changement qui s'opéra dans la carrière de Léon Gatayes. Dans sa jeunesse il a publié beaucoup de petites choses pour la harpe, parmi lesquelles je trouve des *Études récréatives doigtées*, œuvre 107; Paris, Richault; au nombre de ses ouvrages plus sérieux se trouvent plusieurs fantaisies pour harpe seule, et quelques duos pour harpe et piano faits en collaboration avec le pianiste Schuncke, entre autres de grandes variations en duo sur la marche de *Moïse* (de Rossini); enfin des *Études caractéristiques* pour la harpe.

M. Gatayes a fait, comme critique musicien, un feuilleton hebdomadaire aux journaux *le Corsaire*, *le Journal de Paris*, *la Chronique de France* et *la Gazette de Paris* (depuis la création de ce dernier journal). Depuis

longtemps il est un des collaborateurs du *Ménestrel*. Son expérience de l'équitation et sa connaissance du cheval lui ont fait confier, dans le *Siècle*, toutes les questions hippiques; et le *Journal des Haras* l'a compté pendant plusieurs années au nombre de ses rédacteurs.

GATAYES (Félix), deuxième fils de Guillaume-Pierre-Antoine, est né à Paris, en 1809. Dès ses premières années, il apprit la musique en se jouant, et plus tard il devint pianiste remarquable sans avoir eu de maître. Frappé de sa belle organisation, pour l'avoir entendu par hasard, Liszt lui donna quelques leçons, qui suffirent à la transformation de son talent. Mais la composition seule semblait le préoccuper : élève de M. Henri Cohen (voyez ce nom) pour l'harmonie, il porta dans cette science plus d'attention qu'il n'en avait mis dans les autres études. En 1837, il parcourut le midi de la France et produisit une vive impression dans ses concerts. Il improvisait avec une rare facilité et trouvait des traits inattendus où l'on apercevait le cachet du génie. Un caractère bizarre, un esprit sans suite et sans règle gêneraient tout cela : en dépit des dons que la nature lui avait prodigués, l'artiste n'accomplissait pas sa destinée. Des symphonies et des ouvertures, qu'il avait fait entendre dans les concerts populaires de cette époque, avaient donné à quelques connaisseurs l'opinion la plus favorable de son avenir. On lui confia la composition de la musique d'un ballet destiné à mettre en relief le talent de M<sup>lle</sup> Dumilâtre, danseuse alors fort aimée du public (1843). Un soir, après un spectacle court, l'orchestre de l'Opéra essaya quelques morceaux de cet ouvrage et les applaudit chaleureusement. Le chorégraphe Mazilier, auteur du plan du ballet, le pressa d'achever sa partition; Gatayes promit de s'en occuper sans relâche, et... le lendemain il partit pour l'Irlande! A Londres, où il s'était fait entendre avec succès, il prit la résolution de donner un concert qui fut annoncé au public par d'énormes affiches. Le jour venu, les artistes, les amateurs se rendent à la salle de concert, mais Gatayes s'était embarqué pour l'Amérique deux jours auparavant. C'est ainsi que, constamment errant, il parcourt depuis vingt ans l'Europe, l'Amérique et l'Australie, laissant échapper çà et là de belles inspirations, et n'en recueillant le fruit ni pour sa renommée ni pour sa fortune. Dans ces derniers temps, la difficulté de disposer d'un grand orchestre pour faire exécuter ses ouvrages, a tourné ses vœux vers la musique militaire, pour laquelle il instrumente à merveille. Ce ne sont point des

marches ni des pas redoublés qu'il compose, mais des symphonies qui souvent ont un sujet pittoresque, par exemple : *les Moissonneurs*; *Dans la Vallée*; *Marche héroïque*; *Chasse*; *Scène*, etc., etc. La plupart de ces compositions ont fait sensation dans quelques villes de l'Allemagne rhénane, dans plusieurs autres de France, et, dans la saison de 1860, à Brighton.

GATHY (Auguste), littérateur-musicien, né à Liège, le 14 mai 1800, fut d'abord attaché à une librairie à Hambourg, sans toutefois négliger la musique, qu'il avait apprise dans son enfance. Plus tard, il a eu pour maître de composition Frédéric Schneider, de Dessau, et a fait sous sa direction un cours complet, depuis 1828 jusqu'à la fin de 1830. De retour à Hambourg, il a rédigé une gazette musicale qui avait pour titre : *Musikalische Conversations-Blatt, Musikfreunde und Kunstlern geweiht* (Feuille de Conversation musicale, etc.), gr. in-8° (Hambourg, Schubert et Niemeyer). Précédemment Gathy avait donné dans les journaux littéraires et dans les gazettes musicales de l'Allemagne beaucoup d'articles relatifs à la musique, et dans l'*Europe littéraire*, journal publié à Paris, en 1833, un grand article intitulé : *De la musique en Allemagne*. En 1841, Gathy est venu se fixer à Paris, et s'y est livré à l'enseignement, sans cesser ses travaux de littérature musicale. Malheureusement, cet homme excellent, modèle d'âme pure et bienveillante, avait une santé déplorable, résultat de sa conformation contrefaite. Par la variété de ses connaissances et la pureté de son goût dans l'art, il aurait pu produire des ouvrages de haute valeur ; mais son état habituel de souffrance le mettait souvent dans l'impossibilité de se livrer au travail. Il est auteur d'un dictionnaire abrégé de musique et de biographie musicale, dont la première édition a paru sous ce titre : *Musikalisches Conversations-Lexikon, Encyclopædie der gesammten Musik - Wissenschaft für Künstler, Kunstfreunde und Gebildete, unter Mitwirkung von Ortlepp, J. Schmitt, Meyer, Zellner, redigirt von A. Gathy*, Leipsick, Hambourg et Itzehoe, Schubert et Niemeyer, 1833, gr. in-8°. La deuxième édition a été publiée à Hambourg, en 1840, un volume gr. in-8°. Dans ses dernières années, Gathy en préparait une troisième, pour laquelle il avait fait de patientes recherches et avait entrepris un voyage en Allemagne, dans lequel l'énergie de sa volonté avait soutenu une lutte constante contre la débilité de ses forces. Il est mort à Paris, le 8 avril 1858, au moment où il mettait en

ordre les notes qu'il avait recueillies. Il était membre de la Société musicale de Presbourg, et de la Société hollandaise de Rotterdam, pour l'encouragement de la musique. Comme compositeur, Gathy a publié à Paris *les Polonais*, chant patriotique. Il avait en manuscrit des romances françaises et allemandes, ainsi que des compositions de différents genres.

GATTA (MARCO DELLA), prêtre napolitain et semainier de la cathédrale de Naples, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un traité de plain-chant intitulé : *Breve ragguaglio della principali regole del conto fermo gregoriano, parte prima divisa in nove dialoghi con breve appendice del canto fratto, dal sacerdote D. Marco della Gatta, Eddomadario del duomo di Napoli, per uso e studio de' convittori del seminario diocesano*, etc., Naples, 1793, in-4°. La seconde partie de cet ouvrage est intitulée : *Esempii e cantilene di canto fermo gregoriano, con appendice di Messa ed officatura de' morte, parte seconda. Opera nuova*, etc., Naples, 1794, in-4°.

GATTEY (François), directeur de l'Administration des poids et mesures, né à Dijon, en 1753, fut mathématicien distingué. Il est mort à Paris, le 7 décembre 1819. Aussi exercé dans les arts que dans les sciences, il s'était particulièrement occupé de musique et de peinture dans sa jeunesse. Il a publié beaucoup d'ouvrages sur les applications des mathématiques aux mesures agraires et de capacité, ainsi que sur certains instruments de calcul. Il n'est cité ici que pour avoir fait insérer dans le *Journal de Paris*, de 1783, n° 22, une lettre sur une machine propre à écrire les improvisations d'un compositeur exécutées sur un instrument à clavier. Voyez à ce sujet les articles EUGÈNE, FRECKE (Jean) et UNCKE.

GATTI (SIMON), musicien, né à Venise, vers le milieu du seizième siècle, fut directeur de la musique de l'archiduc Charles d'Autriche, puis attaché à la chapelle de l'électeur de Bavière Albert V. En 1579, il a publié à Venise, chez Ange Gardane, un recueil de messes à cinq et à six voix, sous ce titre : *Simonis Gatti missæ tres, quinque et sex vocibus decantandæ, lib. 1*, in-4° obl. Il a écrit la musique de plusieurs drames sacrés ou mystères pour le duc de Bavière ; ce prince lui fit présent de vingt florins d'or après l'avoir entendu chanter dans un de ces ouvrages.

GATTI (TERESALDE), né à Florence, vers 1650, fut compositeur dramatique et se distingua par son talent sur la basse de viole. Quel-

ques ouvertures des premiers opéras de Lulli étant parvenues en Italie, Gatti fut, dit-on, frappé de leur mérite et voulut connaître leur auteur. Il se rendit à Paris et courut immédiatement chez son compatriote, à qui il dit le sujet de son voyage. Flatté de ce témoignage d'estime, où se cachait peut-être un intérêt personnel, Lulli donna à Théobalde une place dans l'orchestre de l'Opéra; celui-ci la garda près de cinquante ans. Il mourut à Paris, en 1727, et fut inhumé à l'église Saint-Eustache, sa paroisse. Dans ses compositions, Gatti imita le style de Lulli. Le 23 mars 1691, il donna à l'Opéra *Coronis*, pastorale en trois actes avec un prologue, et le 16 septembre 1704, il fit représenter *Sylla*, tragédie lyrique en cinq actes, où il fit quelques changements dans la même année, et qui fut reprise en 1730 et en 1752. Cet artiste a aussi publié à Paris, chez Ballard, douze airs italiens, dont deux à deux voix, 1696, in-4°.

GATTI (Louis), né à Mantoue, vers 1750, fut reçu dans les ordres et prit le titre d'abbé, ce qui ne l'empêcha pas de se livrer à son goût pour la composition des opéras. En 1784, il donna, à Plaisance, *L'Olimpiade*, son premier ouvrage. Deux ans plus tard, il écrivit pour le théâtre de Lucques *la Nitteti*, opéra sérieux en trois actes, et il fit représenter en 1787, à la foire de Mantoue, son opéra de *Demofonte*, qui fut suivi, en 1788, de *la Mort d'Abel*, oratorio. Appelé à Salzbourg, en 1790, il y remplaça Perez, en qualité de maître de chapelle. Il a écrit dans cette ville beaucoup de musique d'église qui est restée en manuscrit.

Un compositeur du nom de Gatti, né à Naples, et vraisemblablement élève du Collège de musique de cette ville, a fait représenter à Messine (Sicile), en 1841, un opéra intitulé : *Erberto di Falbellina*.

GATTONI (L'abbé JULES-CÉSAR), chanoine de la cathédrale de Como, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait insérer dans les *Opuscoli scelti di Milano* (t. VIII, 1785, p. 298) une lettre de onze pages sur une sorte de harpe éolienne gigantesque qu'il avait imaginée; cette lettre a pour titre : *Lettera al Ch. Sig. Di Pietro Moscati sopra una nuova maniera di scoprire i più piccioli cambiamenti nell'atmosfera con un'apparato infinitamente plus sensible degli altri fino ad ora conosciuti*. L'abbé Gattoni avait attaché quinze cordes métalliques et de boyau au haut d'une tour élevée de cinquante-deux brasses, et distante de cent cinquante pas de sa maison, placée en face de ladite tour, et à laquelle il fixa

les autres extrémités des cordes, lesquelles formaient une espèce de harpe en plan incliné, appelée par l'abbé Gattoni *Harmonica meteorologica*. L'opération réussit bien d'abord, et donna des résultats d'une harmonie agréable; mais bientôt l'accord fut rompu par les influences atmosphériques, et l'auteur de cette invention imagina alors d'en faire un instrument d'observations météorologiques, au moyen des variétés d'intonation des cordes résultant des divers états de l'atmosphère.

GATZMANN (WOLFGANG), luthiste qui vécut à Francfort-sur-le-Mein, au commencement du dix-septième siècle, s'est fait connaître par un ouvrage qui a pour titre : *Phantastiarum seu cantionum liber primus*, Francfort, 1610, in-4°.

GAUBERT (DENIS), maître de chant à Paris, au commencement du dix-neuvième siècle, a été professeur de solfège au Conservatoire de cette ville dans l'origine, puis réformé en 1802. On connaît de lui un recueil de six romances avec accompagnement de piano, Paris, 1802; et un autre qui a pour titre : *Cinquième églogue de Virgile, et quatre romances avec accompagnement de piano*, Paris, 1803. Dans la même année, il a fait insérer au *Mercur de France* (p. 220) un article intitulé : *Quelques idées sur un recueil de musique*. Il y critique avec raison le *Dictionnaire lyrique* de Dubreuil.

GAUCQUIER (ALARD DUNOYER, dit DU), en latin *Nucæus*, né à Lille (Flandre), dans la première moitié du seizième siècle, fut d'abord chantre de la chapelle de l'empereur Ferdinand I<sup>er</sup>, puis de Maximilien II, suivant un état de la musique de ces princes que j'ai consulté à la Bibliothèque impériale de Vienne; ensuite, il fut maître de chapelle de l'archiduc Matthias, alors vice-roi de Hongrie, à Presbourg, et plus tard roi de Hongrie, de Bohême, et enfin empereur. Du Gaucquier était un musicien de grand mérite : j'en ai acquis la preuve par une messe (*sine nomine*) à huit voix, que je possède en partition. On a de lui un ouvrage qui a pour titre : *Quatuor Missæ, quinque, sex et octo vocum; auctore Alardo Nucæo vulgò Du Gaucquier, Insulano, Sereniss. Principis Matthias Austrij, etc., musicorum præfecto*, jam primum in lucem editæ, Antverpiæ, ex officina Christophori Plantini, typographi regii, 1581, in-fol. max. de quatre-vingt-quinze feuillets. Le volume commence par un motet : *In aspersione aquæ benedictæ*; la première messe (*Miserere cuncta tenet*) est à cinq voix; la deuxième (*sine no-*

mine), et la troisième (*Beati omnes*), sont à six voix, et la dernière (*sine nomine*) est à huit voix. Toutes les parties sont imprimées en regard.

**GAUDENCE**, surnommé *le philosophe*, écrivain grec sur la musique, dont il nous reste un petit ouvrage intitulé : *Introduction harmonique* (*Ἀρμονικὴ εἰσαγωγή*). On ignore quelle fut sa patrie, et l'on manque de renseignements sur les circonstances de sa vie. Fabricius (*Bibl. græc.*, t. II, p. 264) présume qu'il vécut avant Ptolémée. Sa doctrine est basée sur celle d'Aristoxène. On trouve dans presque toutes les grandes bibliothèques de l'Europe des manuscrits du traité de Gaudence. Il a été traduit trois fois du grec en latin. Le premier traducteur fut un nommé Mutianus, scolastique qui vivait au cinquième siècle de l'ère chrétienne, qui a aussi traduit les homélies de saint Jean Chrysostome, et qui fut l'ami de Cassiodore, par qui il est cité avec éloge (*Divin. lect.*, c. 8). Cette traduction paraît être perdue. La seconde, qui se trouvait manuscrite dans la bibliothèque du P. Martini, a été faite par Herman Crusæus, écrivain du seizième siècle; et la troisième, par Marc Meibomius, a été publiée avec le texte grec et des notes, dans ses *Antiquæ musicæ auctores VII*, Amsterdam, Elsevier, 1652, in-4°. M. le docteur Franz, professeur de philosophie à l'Université de Berlin, a signalé une lacune de texte de Gaudence, dans l'édition de Meibomius, qu'il a restituée d'après un manuscrit du Vatican (1).

**GAUDIO** (ANTONIO DEL), compositeur romain, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, est connu par deux opéras. Le premier (*Almerico in Cipro*), a été représenté en 1675; le second (*Ulisse in Feacia*), en 1681.

**GAUDIO DEL MEL**. Voyez GOUNDEL.

**GAULTIER** (PIERRE), musicien, né à la Ciotat, en 1664, obtint de Lulli la permission d'établir un Opéra dans les villes de Marseille et de Montpellier, moyennant une somme qu'il paya à ce compositeur. Il fit l'ouverture de son théâtre de Marseille le 28 janvier 1682, et y fit représenter un opéra intitulé : *le Triomphe de la Paix*, dont il avait composé la musique. Brossard assure qu'il y avait de fort belles choses dans cet ouvrage, et que Gaultier était un très-habile musicien. Après la mort de Lulli, il obtint d'étendre son arrondissement théâtral jusqu'à Toulouse, et il s'embarqua à

Cette, en 1687, pour se rendre avec sa troupe dans le Languedoc; mais une tempête engloutit son vaisseau, et il périt avec toute sa suite. La Borde dit, dans son *Essai sur la musique* (t. III, p. 422), que ce fut en retournant du port de Cette à Marseille que Gaultier fut victime de cette tempête, mais il se trompe; Titon du Tillet était mieux instruit de cette circonstance. Le même La Borde a aussi commis une erreur dans l'orthographe du nom de ce musicien, qu'il écrit *Gautier*. Les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810 à 1811) ont aussi défiguré son nom en l'écrivant *Gauthier*. Les mêmes auteurs se sont trompés en quelques circonstances de sa vie : ils disent que sa troupe d'Opéra desservait alternativement les théâtres de Lyon, de Marseille et de Montpellier; mais jamais Gaultier n'eut l'entreprise du spectacle de la première de ces villes. Ils disent enfin que le bruit a couru que Jean-Jacques Rousseau avait trouvé la musique du *Devin du village* dans les papiers de ce Gaultier, et qu'il l'avait arrangée sur ses paroles : c'est une erreur manifeste; on ne pourrait attribuer la musique légère du *Devin du village* à un musicien qui a écrit dans le style et à l'imitation de Lulli. Ils ont confondu Gaultier avec Denis Gaultier, dit *le Vieux* (voyez ce nom), qui était de Lyon, et dont la musique plus légère se prêtait davantage à cette historiette. Les mêmes auteurs ajoutent que l'anecdote n'a pas fait fortune; mais ils citent Rey et Devisme, qui attribuaient la musique du *Devin du village* à un musicien de Lyon nommé *Garnier*, qu'ils confondent encore avec *Granet* (voyez ce nom). Le Gallois, dans sa *Lettre à mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique* (Paris, 1680), cite (p. 72) Gaultier comme un des meilleurs clavecinistes de son temps, dans la manière de Chambonnières, et dit qu'il s'était lié d'une étroite amitié avec Hordelle, le plus habile élève de cet artiste renommé; il dit aussi que celui-ci lui avait laissé par testament toutes ses pièces de clavecin; enfin, on voit par la lettre même de Le Gallois que Gaultier avait succédé à Hordelle dans la charge de claveciniste de la chambre du roi.

**GAULTIER** (L'abbé ALOYSIUS-ÉDOUARD-CAMILLE), né en Italie, de parents français, vers 1755, vint en France fort jeune, y fit une partie de ses études, retourna ensuite en Italie, et reçut les ordres à Rome. En 1780, il alla se fixer à Paris et s'y occupa sans relâche de ses idées sur l'amélioration de l'éducation de la jeunesse par de nouvelles méthodes. Il publia

(1) Cf. *De Musicis græcis commentatio, scripsit Joannes Franciscus* (Berlin, 1840, in-4°), p. 9.

dès lors une série d'ouvrages sur ce sujet qui ont obtenu le plus brillant succès, et dont il a été fait de nombreuses éditions. La révolution l'obligea de sortir de France : il se retira d'abord en Hollande, puis à Londres, où il continua ses travaux. De retour enfin dans sa patrie primitive en 1801, il y ouvrit de nouveaux cours, et forma des professeurs pour l'enseignement de ses méthodes. Cet homme vertueux et utile est mort à Paris, le 19 septembre 1818. Au nombre de ses ouvrages, il en est un qui a été inconnu à ses biographes, et que M. Quéraud n'a point cité dans sa *France littéraire* ; il a pour titre : *Éléments de musique propres à faciliter aux enfants la connaissance des notes, des mesures et des tons, au moyen de la méthode des jeux instructifs*, Paris, 1789, chez l'auteur. Lichtenthal, dans sa *Bibliographie de la musique*, confond l'auteur de ce livre avec l'abbé Gauthier ou Gautier (Joseph), chanoine régulier de la congrégation de Notre-Sauveur, mort à Nancy, vers 1776, et lui attribue un ouvrage de ce dernier, intitulé : *Observations sur la lettre de M. Rousseau de Genève à M. Grimm*, 1752 (sans nom de lieu), in-12. Gerber, et d'après lui Lichtenthal, ont cru qu'il s'agissait d'une réfutation de la lettre de J.-J. Rousseau sur la musique française, tandis qu'il n'est question dans cette brochure que du discours de l'écrivain célèbre sur les lettres et les sciences, couronné par l'Académie de Dijon.

**GAUTHEROT** (NICOLAS), né à Is-sur-Tille (Côte-d'Or), en 1753, mort à Paris, le 29 novembre 1805, est auteur d'un mémoire intitulé : *Sur la Théorie des sons*, Paris, 1800, in-8°.

**GAUTHEY** (ÉMILIAN-MARIE), inspecteur général des ponts et chaussées, membre de l'Académie des sciences de Dijon, né à Châlon-sur-Saône, le 3 décembre 1732, mort le 14 juillet 1806, a publié plusieurs ouvrages sur des sujets de mécanique et de mathématiques appliquées, au nombre desquels on remarque : *Expériences sur la propagation des sons et de la voix dans les tuyaux prolongés à une grande distance*, Paris, 1785, in-8°.

**GAUTHIER DE SOIGNIES**, trouvère du treizième siècle, était ainsi appelé parce qu'il était né dans la petite ville de Soignies, en Hainaut. Il vivait en 1250. Les manuscrits de la Bibliothèque impériale à Paris contiennent sept chansons notées de sa composition.

**GAUTHIER** (PIERRE), directeur du théâtre de Rouen, dans les premières années du dix-huitième siècle, est auteur de plusieurs livres d'*Airs à chanter* qui ont été publiés chez les Ballard, et qu'on a faussement attribués à De-

nis Gautier le luthiste. Gauthier était né à Rouen et mourut d'apoplexie dans cette ville, vers 1711. Dom Caffaux a confondu ce musicien avec Gauthier (J.-A.), auteur de quelques ouvrages pour la flûte (*Catalogue des musiciens*, etc.), à la suite de l'*Histoire manuscrite de la musique*, p. 1149).

**GAUTHIER** (L. E.), professeur de littérature à Caen, est auteur d'un éloge d'Alexandre Choron, ouvrage couronné par l'Académie de cette ville, et qui a été publié à Paris, en 1845, in-8° de 118 pages.

**GAUTHIER** (C.), avocat à Paris, mort en 1857, a publié en collaboration avec M. Vulpien, autre avocat de la Cour royale de Paris, un livre intitulé : *Code des théâtres, ou manuel à l'usage des directeurs, entrepreneurs et actionnaires de spectacles, des auteurs et artistes dramatiques*, etc. Paris, Warée aîné, 1829, 1 vol. in-18.

**GAUTHIER** (GABRIEL), professeur à l'Institution impériale des jeunes aveugles de Paris, et aveugle lui-même, est né, en 1808, d'une famille de cultivateurs, dans la partie montagneuse du département de Saône-et-Loire. La petite vérole le priva de la vue à l'âge de onze mois. Huit ans après sa naissance, il perdit son père. Déjà d'heureuses dispositions pour la musique se faisaient remarquer en lui : son oncle, curé d'une commune de ce pays, résolut de les mettre à profit pour assurer son existence. Au mois d'avril 1818, il le fit entrer à l'Institution des jeunes aveugles, où il reçut son éducation littéraire et musicale. L'étude à laquelle il se livra de préférence fut celle de l'harmonie et de la composition. Il se faisait lire les meilleurs ouvrages sur ces parties de l'art, et les méditait avec soin. Devenu harmoniste habile, il fut chargé d'enseigner, en 1827, à ses camarades la science dont il avait acquis la connaissance. Après avoir formé beaucoup d'élèves pour l'orgue et la composition, il sortit de l'Institution, en 1840. Quelques années après, il fut nommé organiste de la paroisse de St-Étienne-du-Mont, à Paris. Cet artiste a publié les ouvrages suivants : 1° *Répertoire des maîtres de chapelle, ou recueil complet de musique*, Paris, Périsse frères, 1842-1845, 5 vol. in-4°. Cette collection, qui devait former environ 12 volumes, n'a pas été continuée. 2° *Considérations sur la question de la réforme du plain-chant, et sur l'emploi de la musique ordinaire dans les églises*, Saint-Denis, imprimerie de Prévot, 1845, in-8° de 32 pages. 3° *Le Mécanisme de la composition instrumentale, ou explication analytique de*

toutes les productions de musique instrumentale, Paris, Imprimerie de Vinchon, 1845, in-12 de 240 pages.

**GAUTHIER (Dixie)**, sieur de Netie, célèbre joueur de luth. Vers la fin de sa vie, on ne l'appelait que Gautier le *Vieux* ou l'*Ancien*, pour le distinguer d'un autre Gautier, aussi joueur de luth, dont il sera parlé dans l'article suivant. Gautier le Vieux était né à Lyon vers 1620. Ses talents l'appelèrent à Paris, où il fut attaché à la cour. En 1664, il publia en cette ville un ouvrage pour son instrument, sous le titre de : *Livre de tablature de pièces de luth sur différents modes*. Il vivait encore dans la même ville, en 1678, ainsi qu'on le voit dans un article du *Mercurie galant* de cette année (mois de mars, p. 169). Les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810-1811) disent qu'il a aussi publié un ouvrage sous ce titre : *l'Homéride, le Canon, et le Tombeau de l'Enclos*. Il y a dans ce passage autant d'erreurs que de mots. Les pièces dont il est ici question sont des morceaux pour le luth qui font partie du recueil pour cet instrument cité précédemment, et n'en forment point le filre. La troisième pièce n'appartient point à ce recueil, mais à un autre qui paraît avoir été publié longtemps après; son titre véritable est : *le Tombeau de mademoiselle de Lenclos*. D'ailleurs, tout se réunit pour démontrer que le vieux Gautier n'a pu être l'auteur de ce morceau, car étant né en 1620, il n'est guère vraisemblable qu'il ait pu exprimer le regret que lui aurait inspiré la perte de Ninon de Lenclos, puisque cette femme célèbre ne mourut que le 17 octobre 1706 : or, Gautier aurait été alors âgé de quatre-vingt-six ans. Mais il est une preuve certaine que Gautier ne vivait plus alors, car Le Gallois, dans sa *Lettre à mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique*, dit expressément (p. 62) : « On a vu pour le luth les deux Gautier, Hemon, Blanc-rocher, Du But le père, Porion; et on y voit maintenant M. Du But le fils, M. Mouton, M. de Solera, M. Galot, etc. » Ceci fut écrit en 1680 et démontre qu'à cette époque Gautier ne vivait plus, ou du moins qu'il n'écrivait plus pour son instrument. Il a dû donc cesser de vivre entre 1678 et 1680.

**GAUTHIER (Euximond)**, surnommé *le Jeune*, parce qu'il se fit connaître plus tard que le précédent, était aussi un luthiste fort habile. Il naquit aux environs de Vienne, dans le Dauphiné, vers 1655 (1). M. de Boisselou, dans

son catalogue manuscrit des auteurs dont les œuvres se trouvent à la Bibliothèque impériale de Paris, prétend qu'il était né à Paris; Titon du Tillet assure que les deux Gautier étaient de Lyon. On voit par l'*État de la France* de 1671 que celui-ci était luthiste de la chambre du roi dès 1669. D'après le passage de Le Gallois qui a été cité dans l'article précédent, Gautier le Jeune avait cessé de vivre en 1680 : il est donc aussi vraisemblable qu'il ne fut pas l'auteur de la pièce de luth connue sous le titre de : *Tombeau de mademoiselle de Lenclos*, et qu'il y eut un troisième luthiste du nom de Gautier qui vécut plus tard, et qui exprima, comme le dit La Borde, les regrets que la mort de cette fille célèbre avait causés à son auteur. Il y a deux livres de pièces de luth en tablature, de Gautier le Jeune, gravés à Paris, sans date.

**GAUTHIER (J.-A.)**, professeur de flûte qui a eu quelques succès à Paris vers 1754, vivait encore en 1791. On a de lui un livre de duos pour la flûte et un œuvre de trios pour le même instrument, gravés à Paris, sans date.

**GAUTHIER (JEAN-FRANÇOIS-EUGÈNE)**, violoniste et compositeur, est né à Vaugirard, près de Paris, le 27 février 1822. Admis comme élève au Conservatoire, le 16 décembre 1831, il y reçut des leçons d'Habeneck pour le violon, et d'Halévy pour la composition. Le premier prix de violon lui fut décerné au concours en 1838. Il obtint le second grand prix de composition au concours de l'Institut, en 1842. On a de M. Gautier quelques ouvrages pour le violon, publiés à Paris. Il a donné à Versailles, en 1845, l'opéra comique intitulé : *l'Anneau de Maris*; en 1848, à Paris, *les Barricades*, en collaboration avec M. Pilati, et, en 1851, *Murdock le Bandit*, en un acte, au Théâtre Lyrique; *Flora et Zéphire*, opéra comique, en un acte, au même théâtre, en 1852; *Choisy le Roi*, idem, au même théâtre, 1852; *le Mariage extravagant*, joli ouvrage, en un acte, au théâtre de l'Opéra-Comique, en 1857; *le Docteur Mésobolan*, en un acte, à l'Opéra-Comique, le 23 août 1860. En 1848, on a exécuté, aux concerts du Conservatoire de musique, un *Ave Maria* de M. Gautier, morceau distingué de musique d'église : il était alors second chef d'orchestre du Théâtre-National, devenu plus tard le Théâtre-Lyrique.

**GAUZARGUES (CHARLES)**, abbé, né à Tarascon, en Provence, se livra fort jeune à l'étude de la musique, et après avoir été enfant de chœur dans sa ville natale, fut sous-mémoire, par M. Colomb de Batines; Grenoble, 1816, première partie, p. 81.

(1) Voyez le Catalogue des Dauphinois dignes de



chanter à Nîmes et à Montpellier. Il se rendit à Paris, en 1756, dans l'intention d'y augmenter ses connaissances par les conseils de Rameau, qui l'accueillit et lui fit faire quelques études d'harmonie. L'année suivante, l'abbé Gauzargues fit entendre, à Versailles, quelques motets de sa composition; ils furent goûtés particulièrement par le Dauphin, qui le recommanda à l'évêque de Rennes, directeur de la chapelle du roi. Cette haute protection lui valut sa nomination de maître de la chapelle royale, et il entra en exercice de cette place au mois d'avril 1758. Pendant les dix-huit années qu'il l'occupa, il écrivit environ quarante motets avec orchestre. Retiré en 1775, il vécut ensuite à Saint-Germain chez un grand seigneur, ami et protecteur des arts. Arrêté pendant les troubles révolutionnaires, il fut sauvé, comme beaucoup d'autres, par la réaction du 9 thermidor. Il est mort à Paris, en 1799. Partisan exclusif de la théorie de Rameau sur la basse fondamentale, l'abbé Gauzargues en a exposé les principes dans un livre intitulé : *Traité de l'harmonie à la portée de tout le monde*, Paris, Desenne, 1798, in-8°.

**GAVAUDAN** (JEAN-BAPTISTE-SAUVEUR), acteur de l'Opéra-Comique, est né le 8 août 1772, à Salon, en Provence. Fils d'un maître de musique de cette province, il passa ses premières années à Nîmes, où son père était attaché à une maison religieuse. Dès l'âge de cinq ans, il avait commencé l'étude des principes de la musique : ses sœurs, plus âgées que lui, semblaient annoncer du talent; elles furent appelées à Paris pour débiter à l'Opéra, et Gavaudan les suivit dans cette ville avec toute sa famille. A sept ans, il perdit son père, se trouva sans ressources, et n'eut d'autre moyen d'existence que de s'engager comme mousse dans la marine royale. Il servit en cette qualité sur l'escadre du comte de Grasse, et ne revint à Paris qu'après la paix, en 1785. Il y reprit ses études musicales, et après avoir achevé son éducation, fut admis dans les bureaux de l'Opéra. Cependant ce n'était pas au simple emploi de commis que la nature le destinait; il le sentit, et dans le dessein de céder à son goût pour le théâtre, il se confia aux soins de Persuis, qui lui donna des leçons de chant. En 1791, il débuta au théâtre Montansier : le succès qu'il y obtint fut tel, qu'il n'y joua que deux fois, et qu'il fut immédiatement engagé pour le théâtre de Monsieur, où se jouait alternativement l'opéra italien par une troupe excellente dirigée par Viotti, et l'opéra comique français, dans lequel Martin brillait en première ligne.

Gavaudan y jeta les premiers fondements de sa réputation dans les rôles de *Félix de l'Amour filial*, et de Belfort dans les *Visitandines*. Au milieu de ses succès, la loi de recrutement du 23 août 1793 vint le frapper; mais il ne resta pas longtemps à l'armée; les amis qu'il avait dans le Comité de salut public le firent mettre en réquisition comme artiste, et il ne tarda point à reparaître à Paris. En 1794, il quitta le théâtre Feydeau pour entrer à l'Opéra-Comique de la Salle Favart. D'abord, il n'y fut que le double de Michu et d'Elleviou, mais, en 1797, il sortit de cet emploi secondaire par la manière dont il joua le rôle de Padilla dans *Ponce de Léon*. La gaieté qu'il mit dans ce rôle fit croire que la nature ne l'avait destiné qu'à jouer des caricatures; mais il ne tarda point à se faire une brillante réputation dans un emploi très-différent : celui des premiers ténors du genre dramatique. Les opéras dans lesquels il fit remarquer ce talent sont ceux de *Montano et Stéphanie*, *Ariodant*, *Beniowski*, *Zoraima et Zulnar*, et le *Délire*. Assez médiocre chanteur, il y remplaçait par des cris les sons qui manquaient à sa voix; mais il possédait une qualité qui a toujours eu beaucoup de puissance sur des spectateurs français, une chaleur entraînant, quoiqu'elle sortit des bornes prescrites par le goût, et que souvent son débit manquât de justesse. En 1801, lors de la réunion des deux troupes des théâtres Favart et Feydeau, Gavaudan fut compris au nombre des sociétaires, et il conserva cette position jusqu'en 1810, où des difficultés qu'on lui fit sur ses opinions politiques l'obligèrent à demander sa retraite. Il se rendit alors à Bruxelles, et y fut, pendant quelque temps, directeur du Théâtre-Royal. Plus tard, il voyagea en France et donna des représentations dans les villes principales. Rappelé à l'Opéra-Comique, en 1824, par le directeur de ce théâtre, il y reparut dans les rôles qui avaient fait autrefois sa gloire; mais il n'était plus que l'ombre de lui-même. Sa voix usée, chevrotante, prêtait une sorte de ridicule à l'emploi dans lequel il se faisait entendre; néanmoins, l'éducation musicale des habitués du théâtre Feydeau était alors si peu avancée, et leur confiance dans les anciennes renommées était telle, qu'ils applaudirent avec chaleur les restes d'un talent qui ne méritait plus que de la pitié. L'engouement ne tarda point à se dissiper, et Gavaudan, convaincu enfin qu'il était au bout de sa carrière dramatique, s'est retiré définitivement au commencement de l'année 1828. Il est mort à Paris, le 10 mai 1840.

**GAVAUDAN.** Deux sœurs de l'acteur dont il est parlé dans l'article précédent ont été admises comme cantatrices de l'Opéra. L'aînée débuta, le 31 août 1787, par le rôle de *l'Aurore* dans *Céphale et Procris*; elle était jolie, mais c'était à peu près son seul mérite : jamais elle ne put s'élever au-dessus des rôles de coryphée. Elle épousa Lainez, acteur de l'Opéra, et se retira presque aussitôt après son mariage. Elle est morte à Paris, le 15 juin 1810. La plus jeune, qui était connue des habitués de l'Opéra sous le nom de *Spinette*, à cause de la réputation d'habileté qu'elle avait acquise dans le rôle de *Spinette*, de *Tarare*, était d'abord entrée dans les chœurs de l'Opéra, à l'époque même où sa sœur débuta, et y était restée jusqu'en 1783, sans être remarquée, lorsqu'elle sortit tout à coup de l'obscurité par le rôle de *Julie*, dans *les Prétendus*, où elle fit admirer la fraîcheur de sa voix et la finesse de son jeu. Au commencement de la révolution, elle quitta Paris pour se rendre en Allemagne. Elle est morte à Hambourg, en 1805. Une troisième sœur des demoiselles Gavaudan, nommée Émilie, fut choriste au théâtre Feydeau, puis débuta sans, être remarquée, dans quelques rôles de peu d'importance, et finit par devenir la femme de Gaveaux. Elle vivait encore à Paris en 1836.

**GAVAUDAN.** Deux actrices de ce nom, nièces des précédents, ont joué pendant quelques années au théâtre Feydeau. Rosette, l'aînée, débuta, en 1796, avec quelque succès, dans les seconds rôles de femmes qu'on appelait alors du nom ridicule de *Corsets*, tandis que sa sœur, Aglaé, chantait dans les chœurs. En 1800, celle-ci fut aussi chargée de quelques rôles de peu d'importance; toutes deux furent comprises dans la réforme, après la réunion des deux théâtres d'Opéra-Comique. Rosette Gavaudan a épousé Frédéric Kreubé, ancien chef d'orchestre du théâtre Feydeau et compositeur dramatique.

**GAVAUDAN (ALEXANDRINE-MARIE-AGATHE DUCAMEL (1)),** femme de l'ancien acteur de l'Opéra-Comique, est née à Paris, le 13 septembre 1781. Une voix agréable, de la facilité et un jeu spirituel lui procurèrent des succès brillants à l'Opéra-Comique du théâtre Favart,

(1) J'ai donné, dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*, le nom de famille Maigrot à madame Gavaudan, d'après le registre des réceptions d'acteurs du Théâtre-Italien (*Archives de l'Opéra-Comique*); M. Ed. de Manne, qui a fait l'article concernant cette actrice, dans la *Biographie générale* de M. W. Didot, d'après des documents inédits, dit qu'elle se nommait *Ducamel*.

où elle débuta, en 1798, dans l'emploi qu'on appelait alors *les jeunes Dugazon*. Elle y fit d'abord peu de sensation, parce que les occasions lui manquaient pour le développement de ses facultés. A cette époque, le public attachait plus d'importance au jeu des acteurs qu'à leur chant; M<sup>me</sup> Gavaudan s'occupa donc plus du soin de devenir actrice remarquable que cantatrice habile. Carline Nivelon, admirable par la naïveté de son jeu, et M<sup>me</sup> Saint-Aubin, qui réunissait l'esprit à la simplicité, devinrent ses modèles. Sans les égaler, elle sut s'approprier quelques-unes de leurs qualités, et à force de travail et de persévérance, elle se plaça au rang des meilleurs acteurs de l'Opéra-Comique de ce temps. Après avoir joué avec succès pendant vingt-cinq ans aux théâtres Favart et Feydeau, dans une multitude d'opéras de tout genre, et notamment dans *le Diable à quatre*, *Françoise de Foix*, *Jean de Paris*, *le Petit Chaperon rouge*, etc., elle s'est retirée de la scène, le 19 décembre 1822, avec la pension de sociétaire de l'Opéra-Comique. M<sup>me</sup> Gavaudan est morte à Passy, le 24 juin 1850.

**GAVEAUX (PIERRE),** acteur de l'Opéra-Comique et compositeur dramatique, naquit à Béziers (Hérault), au mois d'août 1761, et nom en 1784, comme il est dit dans le *Dictionnaire des musiciens* de Choron et de Fayolle. A l'âge de sept ans, il entra comme enfant de chœur à la cathédrale de sa ville natale. Sa voix était jolie; cet avantage lui fit confier pendant près de dix ans l'exécution des solos dans tous les motets. Destiné à l'état ecclésiastique, il apprit le latin et fit sa philosophie. Parvenu à l'âge de dix-sept ans, il désirait aller à Naples pour y acquérir des connaissances plus étendues dans la musique; mais l'évêque de Béziers le retint par la promesse d'un bénéfice. La mort de ce prélat déranger les projets de Gaveaux, et lui fit accepter une place de premier ténor à la collégiale de Saint-Séverin de Bordeaux. Arrivé dans cette ville, il se mit sous la direction de François Beck pour apprendre la composition. Combès, organiste de la cathédrale de Béziers, lui avait autrefois donné quelques leçons de cet art; mais Gaveaux n'était âgé que de douze ans lorsqu'il perdit ce maître, et depuis lors il avait été abandonné à lui-même. Il fit exécuter à Bordeaux quelques motets qu'il avait composés sous les yeux de Beck, et le succès qu'ils obtinrent décida de sa vocation pour la musique. Tout à coup il quitta le petit collet, et s'engagea comme ténor au théâtre de Bordeaux. Il y débuta avec succès, puis se rendit, en 1788, à Montpellier, où il ne fut pas

moins heureux. Après avoir voyagé dans le midi de la France, il fut appelé à Paris, en 1789, pour chanter le premier ténor au Théâtre de Monsieur, qui était alors aux Tuileries. Quelque temps après, la troupe de ce théâtre alla jouer avec les bouffons italiens à la foire Saint-Germain; pendant ce temps on construisait la salle Feydeau, qui ouvrit le 6 janvier 1791, et dans laquelle les deux troupes d'Opéra italien et français furent réunies. Depuis lors, Gaveaux n'a plus joué et chanté que dans cette salle. A la réunion des deux troupes d'Opéra-Comique des théâtres Favart et Feydeau, en 1801, Gaveaux devint sociétaire de cette nouvelle compagnie, mais il n'y occupa plus qu'une position inférieure à celle qu'il avait eue jusqu'alors, comme chanteur et comme compositeur, car le genre de musique qui avait été en vogue depuis dix ans subit alors de notables modifications, et le chant de Gaveaux n'avait pas le charme de celui d'Ellevion et de Martin. Une atteinte d'aliénation mentale l'obligea à quitter la scène, en 1812. Rendu à la raison après un traitement de quelques mois, il parut guéri pendant plusieurs années; mais une nouvelle atteinte survint en 1819, et cet artiste, retiré dans une maison de santé près de Paris, mourut le 5 février 1825, dans un état de démence complète.

Pendant sa carrière dramatique, Gaveaux écrivit pour le Théâtre Feydeau beaucoup d'opéras où l'on remarque une certaine facilité de style et un bon sentiment de la scène, mais qui laissent désirer plus d'originalité dans les idées. La liste de ses opéras renferme les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Le Paria*, ou *la Chaumière indienne*, en deux actes, au Théâtre Feydeau, 1792. 2° *Les Deux Suisses*, en un acte, au même théâtre; le titre de cet ouvrage fut changé après les événements du 10 août en celui de : *L'Amour filial*, ou *la Jambe de bois*. 3° *Les Deux Ermites*, en un acte, 1793. 4° *La Famille indigente*, en un acte, 1793. 5° *La Partis carrés*, en un acte, 1793. 6° *Sophonisme*, en deux actes, 1794. 7° *Le Petit Matelot*, en un acte, 1795. 8° *Lise et Colin*, en deux actes, 1795. 9° *Le Diable couleur de rose*, ou *le bonhomme Misère*, au Théâtre Montansier, en 1804. 10° *Le Réveil du peuple*, hymne chanté à l'Opéra, après le règne de la terreur, 1795. 11° *Tout par hasard*, en un acte, au Théâtre Feydeau, 1796. 12° *Céline*, en un acte, 1796. 13° *Delmon et Nadine*, en deux actes, 1796. 14° *La Gasconnade*, en un acte, 1796. 15° *Le Traité nul*, en un acte, 1797. 16° *Sophie et Moncars*, ou *l'Intrigue portu-*

*gaise*, en deux actes, 1797. 17° *Léonore*, ou *l'Amour conjugal*, en trois actes, 1798. Cet ouvrage, le meilleur que Gaveaux a écrit, a fourni le sujet du célèbre opéra de Beethoven connu sous le nom de *Fidélité*. 18° *Les Noms supposés*, en un acte, 1798. 19° *Les Deux Jockeys*, en un acte, 1799. 20° *Owinska*, en trois actes, 1800. 21° *Le Locataire*, en un acte, au Théâtre Favart, 1800. 22° *Le Trompeur trompé*, en un acte, au Théâtre Feydeau, 1800. 23° *Avis aux femmes*, en un acte, 1804. 24° *Le Bouffe et le tailleur*, en un acte, au Théâtre Montansier, 1804. 25° *Trop tôt*, en un acte, au même théâtre, 1804. 26° *Le Mariage inattendu*, en un acte, au même théâtre, 1804. 27° *Un Quart d'heure de silence*, en un acte, au Théâtre Feydeau, 1804. 28° *L'Amour d'Cythère*, ballet en deux actes, à l'Opéra, 1805. 29° *Monieur Deschahumeaux*, en trois actes, au Théâtre Feydeau, 1805. 30° *Le Diable en vacances*, suite du *Diable couleur de rose*, en un acte, au Théâtre Montansier, 1805. 31° *L'Échelle de soie*, en un acte, au Théâtre Feydeau, 1808. 32° *La Rose blanche et la Rose rouge*, en trois actes, 1809. 33° *L'Enfant prodigue*, en trois actes, 1811. 34° *Une Nuit au bois*, ou *le Muet de circonstance*, en un acte, 1818. C'est le dernier ouvrage de Gaveaux, et le seul qu'il a écrit après sa première atteinte d'aliénation mentale. 35° *Pygmalion*, scène lyrique de Jean-Jacques Rousseau, inédite. Gaveaux a publié un recueil de Canzonettes italiennes dédiées à Garat, Paris, 1800, et un recueil de romances françaises.

Comme chanteur, Gaveaux s'est distingué dans les premiers temps de sa carrière dramatique par une voix agréable, légère et facile, par la chaleur et l'expression dramatique. Excellent musicien, il guidait les autres acteurs dans les morceaux d'ensemble, et communiquait beaucoup de verve à l'exécution. Dans les dix dernières années de sa vie théâtrale, sa voix avait perdu son timbre, était devenue sourde et nasale, ce qui fut cause qu'on ne lui confia plus que des rôles de peu d'importance. Ceux qui le firent connaître avantageusement, à l'époque de ses débuts, furent Floresky, dans *Lodoiska* de Cherubini, *Roméo* de Steibelt, *Belfort*, dans les *Vistandines*. En 1804, Gaveaux fut nommé chanteur de la chapelle de l'empereur Napoléon.

GAVEAUX (SIXON), frère aîné du précédent, né à Béziers en 1759, fut attaché au Théâtre Feydeau comme répétiteur et souffleur de musique. En 1793, il établit à Paris une maison de commerce de musique en société

avec son frère. Il est auteur d'une *Méthode de pageolet*.

**GAVINIÉS** (PIZZANI), violoniste célèbre, naquit à Bordeaux (1), le 11 mai 1728, suivant l'*Essai sur la musique* de La Borde, ou, selon une notice de M<sup>me</sup> de Salm, le 26 mai 1726. La dernière date est plus vraisemblable, car il aurait eu treize ans au lieu de onze lorsqu'il fit admirer son talent à Paris. On ignore le nom du maître qui dirigea ses études; il y a lieu de croire qu'il ne dut qu'à lui-même, et aux occasions qu'il eut d'entendre quelques bons violonistes italiens, la rare habileté qui le distingua, et qui fit de lui le chef de l'école française du violon. En 1741, il parut au concert spirituel et y excita le plus vif étonnement par les qualités précoces d'un talent qui alla toujours grandissant. Lorsque Gaviniés eut atteint la force de l'âge, les caractères de ce talent consistèrent en un mécanisme d'archet qui lui permettait de se jouer des plus grandes difficultés, en une justesse parfaite, en un style imposant, enfin en une expression pleine de charme et de sensibilité, particulièrement dans l'adagio. Ce sont ces grandes et rares qualités qui frappèrent Viotti lorsqu'il eut entendu Gaviniés, et qui le lui firent appeler le *Tartini* français. Le talent de cet artiste se fit particulièrement apprécier à sa juste valeur dans diverses occasions où il se fit entendre au concert spirituel, après des violonistes d'un mérite incontestable. C'est ainsi que la palme lui fut donnée après des luttes avec Pugnani, Dominique Ferrari et Jean Stamitz.

La jeunesse de Gaviniés fut orageuse. Sa passion pour les femmes ne connaissait pas de frein, et la licence des mœurs de son temps ne secondait que trop son penchant. Une intrigue d'amour avec une dame de la cour l'obligea de s'éloigner furtivement de Paris, pour se soustraire à la vengeance d'un époux outragé; mais il fut arrêté à quatre lieues de Paris, et les ennemis d'une prison lui donnèrent, pendant une année, le temps de réfléchir sur les inconvénients d'une vie agitée. Il paraît que ce temps ne fut point en effet perdu pour lui, et que sa

raison s'était mûrie lorsqu'il sortit de sa retraite forcée. Dans l'âge mûr, il eut toutes les qualités de l'homme estimable, et de ses premiers écarts il ne lui resta que cette rectitude de jugement, cette connaissance des hommes et des choses, enfin, cette exquise politesse qui s'acquièrent par la fréquentation du grand monde. Ce fut dans sa prison qu'il composa la romance pour violon qui a eu longtemps de la célébrité, sous le nom de *Romance de Gaviniés*. Lorsqu'il jouait ce morceau, sur lequel il improvisait des variations, il mettait tant d'expression dans son jeu, qu'il faisait verser des larmes à son auditoire. A soixante-treize ans, il l'exécuta dans un concert, et causa la plus vive émotion à ceux qui l'entendirent. Rentré dans le monde, Gaviniés ne s'occupa plus que de son art. Il forma, conjointement avec Gossec, l'entreprise du Concert spirituel, et jamais cet établissement ne fut aussi bien administré que par ces deux artistes.

Comme professeur, Gaviniés ne se distingua pas moins que comme virtuose. Il a formé beaucoup d'élèves qui possédèrent un très-bon mécanisme du violon, et à qui il ne manqua, pour être de grands artistes, que de joindre le génie au savoir. On cite, parmi ceux qui se sont fait particulièrement remarquer, Capron, Lamière, Paisible, Le Duc aîné, l'abbé Robinot, Guénin, Imbault et Baudron. En 1794, il fut nommé professeur au Conservatoire, qui venait d'être établi par un décret de la Convention; mais il n'entra en fonctions qu'en 1796. Son meilleur élève dans cette école fut Verdiguiés, qui se fit entendre avec succès dans les concerts du Conservatoire, et qui fut un des premiers violons de l'Opéra. Gaviniés mourut le 9 septembre 1800, considéré comme le chef et le fondateur de l'école française du violon. Le Conservatoire de musique de Paris assista en corps à ses obsèques, et Gossec prononça sur sa tombe son oraison funèbre. M<sup>me</sup> Constance Pipelet, qui devint princesse de Salm, a prononcé l'éloge de Gaviniés en 1801, au Lycée des arts; cet éloge, où l'on trouve des anecdotes intéressantes sur la vie de l'artiste, a été publié à Paris l'année suivante sous ce titre : *Éloge historique de Pierre Gaviniés* (in-8°). Fayolle (voyez ce nom) a publié aussi : *Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniés et Viotti*, Paris, 1810, in-8°. Le *Mercur de France* du mois de mai 1752 contient (p. 181) un éloge pompeux de Gaviniés, qui venait de se faire entendre au concert spirituel.

Cet artiste avait des connaissances assez étendues en littérature. Il avait été lié d'amitié

(1) J'ai quelques doutes sur le lieu de naissance de cet artiste indiqué par La Borde et par madame de Salm. Il y avait à Paris, en 1732, et dans les années suivantes, un maître luthier nommé Gaviniés, qui demeurait rue Saint-Thomas du Louvre. Je connais un violon de ce luthier, qui porte la date de 1731. Ce Gaviniés ne serait-il pas le père du violoniste? Demeurait-il à Bordeaux avant de se fixer à Paris? Ce qui est certain, c'est que Gaviniés n'était âgé que de treize ans lorsqu'il se fit entendre pour la première fois au concert spirituel, et qu'il est peu vraisemblable qu'il soit venu seul à Paris, à cet âge.

avec J.-J. Rousseau. Ce sont vraisemblablement ses rapports avec ce grand écrivain qui lui ont fait attribuer par l'abbé Roussier (suivant le témoignage de De l'Aulnay) la rédaction de l'écrit polémique intitulé : *Errata de l'Essai sur la musique ancienne et moderne* (de La Borde), par M<sup>me</sup>\*\*\*, Paris, 1781, in-8°, et réimprimé plusieurs fois dans les dernières éditions des œuvres du philosophe de Genève. M<sup>me</sup> de Salm a aussi adopté l'opinion que Gaviniés est le véritable auteur de cette brochure. On sait que La Borde a attaqué sans ménagement l'auteur du *Dictionnaire de musique* et de la *Lettre sur la musique française* en plusieurs endroits de son livre : l'*Errata* a pour objet de venger la mémoire de l'illustre écrivain. L'auteur de cette brochure remplit sa mission avec une logique serrée, et démontre avec succès l'ignorance ou la mauvaise foi du détracteur ; mais il garde peu de ménagements dans son style. Or, il ne paraît pas vraisemblable que Gaviniés ait écrit avec dureté contre La Borde, qui lui avait consacré un article bienveillant dans le troisième volume de son livre. Quoiqu'il en soit, La Borde se répandit en invectives contre son critique, dans le supplément de son *Essai*, et la dame anonyme, ou Gaviniés, termina la discussion par un petit écrit intitulé : *Mon dernier mot*, Paris, 1781, in-8°.

Gaviniés est connu comme compositeur par un opéra comique en trois actes qui a été représenté avec succès en 1780, à la Comédie-Italienne, sous le titre : *le Prétendu*. Il a publié pour le violon : 1° *Premier concerto* (en la), Paris, Sieber. 2° *Deuxième idem* (en fa), *ibid.* 3° *Troisième idem* (en re), *ibid.* 4° *Quatrième idem* (en mi), *ibid.* 5° *Cinquième idem* (en la), *ibid.* 6° *Sixième idem* (en re), *ibid.* 7° *Six sonates pour violon solo*, avec accompagnement de basse, œuvre 1, Paris, Sieber. 8° *Six sonates, idem*, œuvre 3<sup>me</sup>, *ibid.* 9° *Les Vingt-Quatre Matinées*, études pour le violon, dans tous les tons, Paris, Imbault (Janet), 1794 : ouvrage excellent rempli de grandes difficultés propres à donner un brillant mécanisme de l'instrument. Gaviniés les jouait avec une rare habileté. 10° *Trois sonates pour violon seul*, dont une en fa mineur, intitulée : *le Tombeau de Gaviniés*, Paris, Naderman, 1801 (œuvre posthume).

GAWLER (...), organiste à Londres, a publié pour son instrument : 1° *Harmonia sacra, a collection of Psalm-Tunes, with interludes, and with a thorough-bass, forming a most complete work of sacred Music*, Londres, Clementi. 2° *Dr Watt's divine*

*Music*, *ibid.* 3° *Lessons for the harpsichord*, *ibid.* 4° *Single voluntaries for the organ*, *ibid.* 5° *24 Interludes or short voluntaries for the organ*, *ibid.*

GAWTHORN (NATHANIEL). Sous ce nom d'un musicien anglais, sur lequel je n'ai pas de renseignements, on a une collection très-rare de psalmes à quatre parties qui a pour titre : *Harmonia perfecta : a compleat collection of Psalm-Tunes in four parts, fitted to all the various measures now in use, etc.*, Londres, 1730, in-8°.

GAY (MARIE-FRANÇOISE-SOPHIE), née à Paris, le 1<sup>er</sup> juillet 1776, était fille d'un agent de change, nommé Nichault de Lavalette, qui lui fit donner une brillante éducation. Elle cultiva particulièrement la musique dans sa jeunesse; Steibelt fut son maître de piano, et Candeille lui donna des leçons de composition. Mariée à l'âge de dix-sept ans à M. Liottier, agent de change comme son père, elle parut dans le monde, à l'époque du directoire, comme une des plus belles femmes de Paris, et ne se fit pas moins remarquer par ses talents et par son esprit que par sa beauté. Son union ne fut point heureuse; un divorce la rompit. Devenue libre, madame Sophie de Lavalette épousa, en 1790, M. Gay, qui, sous le consulat, obtint la place de receveur général du département de la Roer. Dès lors, madame Gay fixa son séjour à Aix-la-Chapelle. Sa maison devint le rendez-vous de toutes les personnes de distinction qui visitaient cette ville et Spa. La destitution de son mari la ramena à Paris vers 1810, et depuis lors elle n'a plus quitté cette ville, si ce n'est pour faire un voyage en Suisse et en Italie avec sa fille (mademoiselle Delphine Gay, qui fut ensuite madame de Girardin). Madame Gay s'est fait un nom dans la littérature par des romans où l'on trouve de l'intérêt, et un style élégant et facile. Elle a aussi donné quelques comédies; mais moins heureuse au théâtre que chez son libraire, elle n'a pu y faire vivre aucune de ses productions, à l'exception de *la Sérénade*, arrangée en opéra comique d'après Reynard (musique de madame Gail), et du *Matin de chapelle*, arrangé d'après le *Chanoine de Milan*, comédie de Duval, et qui s'est soutenu par la musique de Paër et le chant de Martin. Comme musicienne, madame Gay aurait pu acquérir de la renommée, si le monde et la littérature ne l'eussent distraite de la culture de cet art. Il existe à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris une cantate avec orchestre de sa composition, qui indique du talent; elle a publié plusieurs romances avec accompa-

ment de piano, entre autres *Moris*, qui ont obtenu du succès. Dans sa jeunesse, elle a été comptée au nombre des pianistes distingués : Steibelt avait été son maître de piano. Madame Gay est morte à Paris, le 5 mars 1852.

**GAYE (JUAN)**, né dans un village près de Toulouse, vers 1640, était doué d'une belle voix de ténor élevé, qu'on désignait autrefois en France sous le nom de *hauts-contre*. Après avoir été enfant de chœur à Toulouse, il fut employé à la cathédrale de Béziers. Sa voix ayant acquis tout son développement, Gaye se rendit à Paris. Sur la recommandation de Lulli, il fut admis comme ténor de la chambre et de la chapelle du roi, en 1666. Lorsque Lulli eut obtenu le privilège de l'Opéra, il engagea Gaye comme premier ténor de son théâtre, et lui fit chanter les premiers rôles, avant que Dumenil eût débuté. Gaye chanta pour la première fois, en 1675, dans *Cadmus*. Après la mort de Lulli, il se retira du théâtre, et ne chanta plus qu'à la cour. Il obtint ensuite la charge de valet de chambre de la Dauphine, et mourut en 1701. On rapporte sur ce chanteur l'anecdote suivante. Dans une partie de débâche, il s'était servi de paroles offensantes sur l'archevêque de Reims, grand maître de la chapelle du roi. Revenu à lui, et redoutant les suites de son imprudence, il alla se jeter aux pieds de Louis XIV, lui avoua sa faute, et le pria de la lui pardonner. Quelques jours après, il chantait à la chapelle, et l'archevêque, instruit des propos du chanteur, dit assez haut pour être entendu : « C'est dommage, le pauvre Gaye perd sa voix ! — Vous vous trompez, dit le roi, il chante bien, mais il parle mal. »

Gaye a eu un fils (Jacques) qui entra comme ténor à la chapelle du roi, en 1693, et qui fut valet de chambre de la duchesse de Bourgogne.

**GAYER (JEAN-JOSEPH-GROCKS)**, maître de concerts du Landgrave de Hesse-Hombourg, né à Engelhaus, en Bohême, le 17 avril 1748, fut un violoniste habile et un compositeur agréable. Ses premières études embrassèrent non-seulement la musique vocale, mais le clavier, le violon, la trompette et le cor. Plus tard il étudia de préférence le violon et l'harmonie. Après avoir été pendant deux ans organiste dans une ville qu'on ne désigne pas, il se rendit à Prague pour y perfectionner son talent sur le violon, sous la direction de Pichl, et pour prendre des leçons de composition chez Loos. Il fit ensuite en Allemagne un grand voyage d'artiste, dans lequel il obtint des succès. La conversation instructive d'Eoderle l'arrêta plusieurs mois à Darmstadt ; de là il se ren-

dit à Hambourg en 1774, et depuis lors il n'a plus quitté cette ville. Il y est mort, en 1811, à l'âge de soixante-trois ans. Il y a des compositions de Gayer pour tous les instruments. Au nombre de ses ouvrages, on remarque un oratorio de la Passion intitulé : *L'Ange, l'homme et l'ennemi*, plusieurs messes et motets à quatre voix et orchestre, quarante concertos pour le violon, trente grandes symphonies, quinze concertos pour le cor, trois concertos pour le basson, six symphonies concertantes pour deux clarinettes, un concerto pour le hautbois, un concerto pour la flûte, quatre sonates pour le piano, et une multitude de petits morceaux pour divers instruments. Toute cette musique est restée en manuscrit.

**GAZZANIGA (JOSEPH)**, maître de chapelle de la cathédrale de Crème, est né à Vérone, au mois d'octobre 1743. A peine avait-il commencé ses humanités, que son père lui fit prendre l'habit ecclésiastique ; cependant se sentant peu de goût pour cet état, il cultivait en secret la musique, et négligeait les études qu'on voulait lui imposer. A l'âge de dix-sept ans, il perdit son père ; alors il se rendit à Venise avec des lettres de recommandation pour Porpora. Ce compositeur habile venait de recevoir sa nomination de maître au Conservatoire de Sant' Onofrio, à Naples. Il emmena avec lui le jeune Gazzaniga, en qui il avait reconnu d'heureuses dispositions, et le fit admettre gratuitement pour sept années dans la même école. Après avoir achevé son engagement, Gazzaniga passa en 1767 sous la direction de Piccini, et employa trois ans à terminer ses études auprès de ce grand maître. Vers 1770, il se rendit à Venise, se lia d'amitié avec Sacchini, et reçut de lui des conseils qui complétèrent son éducation musicale. Sacchini, qui prenait à lui le plus vif intérêt, lui procura l'occasion d'écrire son premier opéra à Vienne, sous le titre de : *Il Finto Cicco*. De retour en Italie, il composa pour divers théâtres : 1° *La Locanda*, 1771. 2° *Il Calandrino*, 1771. 3° *L'Isola d'Alcina*, 1772. 4° *Esio*, 1772. 5° *La Tromba di Merlino*, 1772. 6° *La Donna soldato*, 1774. 7° *Il Ciarlatano in fiera*, 1774. 8° *Marino Carbonaro*, 1775. 9° *La Fedeltà d'amore alla prova*, 1776. 10° *Armida*, 1777. En 1779, Gazzaniga fut demandé à Naples où il passa trois années, occupé à écrire pour les différents théâtres de cette ville. De là il alla à Palerme et y composa : 11° *Il Ritorno d'Ulisse*, 1781. 12° *Pensilippe*, 1781, et une messe solennelle pour la fête de Sainte-Cécile. De retour sur le conti-

ment, il écrivit : 13° *Le Vendémie*, à Venise, en 1785. 14° *La creduta Infedele*, à Naples, 1785. 15° *Il Seraglio d'Osmanno*, à Florence, 1785, joué dans la même année à Milan. 16° *Circe*, à Venise, 1786. 17° *Le Donne fanatiche*, dans la même ville, 1786. 18° *La Dama incognita*, 1787. 19° *La Cameriere di spirito*, à Venise, 1787. 20° *La Didone*, dans la même ville, 1787. 21° *La Contessa di nuova luna*, à Dresde, en 1778. 22° *La Donna capricciosa*, 1780. 23° *Il Convitato di Pietra*, à Bergame, 1788, joué l'année suivante à Milan. 24° *L'Italiana in Londra*, à Plaisance, en 1789. 25° *L'Impresario in angustia*, à Ferrare, 1789. 26° *La Moglie capricciosa*, 1789. 27° *Idomeneo*, à Padoue, 1790. 28° *La Disfatta de' Mori*, à Turin, 1791. Gazzaniga était occupé à écrire cet ouvrage, quand on lui offrit la place de maître de chapelle à la cathédrale de Crema; il l'accepta, et depuis lors il écrivit peu pour le théâtre. On ne cite plus de lui, depuis cette époque, que *Don Giovanni Tenorio*, joué à Lucques, en 1792, et *Il Mario migliore*, à Milan, en 1801. On connaît aussi quelques cantates de Gazzaniga, un *Sabat mater*, et un *Te Deum* à quatre voix et orchestre. En 1815, Gazzaniga vivait encore à Crema; il était alors âgé de soixante et dix ans. Il était mort avant 1819, mais j'ignore la date précise de son décès.

**GEBAUER** (MICHEL-JOSEPH), fils aîné d'un musicien de régiment, naquit à La Fère (Aisne), en 1765. Il n'était âgé que de quatorze ans lorsqu'il perdit son père, et dès lors il devint le chef de sa famille et le guide de ses frères. Ce fut à cet âge qu'il eut une place de hautboïste dans la musique de la garde suisse du roi. A vingt ans, il fut placé comme alto dans la chapelle de Versailles. Il jouait aussi bien du violon que de plusieurs instruments à vent, et l'on croit qu'il serait devenu un violoniste de premier ordre, s'il n'eut perdu par accident une phalange du petit doigt de la main gauche. Pour jouer du hautbois, il ajusta à son doigt une phalange mécanique. En 1791, il entra dans le corps de musique de la garde nationale de Paris, qui devint ensuite le noyau du Conservatoire. Appelé dans cette école, en 1794, comme professeur, il y resta sept ans, et n'en sortit qu'en 1802, lorsque le nombre des artistes qui enseignaient dans cet établissement fut réduit de plus de moitié. C'est alors qu'il devint chef de musique de la garde des Consuls, puis de la garde impériale, et cette époque est celle où il écrivit une immense quantité de marches et de pas redoublés qui furent consi-

dérés comme ce qu'on possédait de meilleur en France pour la musique militaire. Obligé par sa place à suivre l'armée dans les campagnes de 1805, 1806, 1809 et 1812, il eut occasion d'étudier en Allemagne l'état perfectionné de quelques instruments à vent, et le système de musique militaire qui y était alors en usage; cette étude ne fut perdue ni pour lui, ni pour la musique de la garde, car il fit à celle-ci plusieurs améliorations importantes. Cet artiste recommandable succomba aux fatigues de la retraite de Moscou, dans le mois de décembre 1812. Il était hautboïste de la chapelle de l'empereur Napoléon. On a publié beaucoup d'ouvrages de sa composition, parmi lesquels on remarque : 1° Six duos pour violon et alto, œuvre 1, Paris, Sieber. 2° Six *idém*, op. 5, Paris, Janet. 3° Six duos pour deux violons, op. 10, Mayence, Schott. 4° Trois *idém*, op. 33, Paris, Jouve. 5° Six *idém*, œuvre posthume, Paris, Schonenberger. 6° Deux quatuors pour flûte, clarinette, cor et basson, œuvre posthume, *ibid.* 7° Duos pour deux flûtes, œuvres 9, 11 et posthume, Paris, Sieber et Schonenberger. 8° Duos pour flûte et violon, op. 16, 19, Paris, Sieber. 9° Duos pour flûte et basson, œuvre 17, *ibid.* 10° Duos pour flûte et cor, liv. I<sup>er</sup> et II, Paris, Jouve. 11° Duos pour deux clarinettes, op. 12, 18 et 27, Paris, Sieber, Schonenberger. 12° Duos pour clarinette et basson, op. 22, Paris, Schonenberger. 13° Douze marches pour le piano, Vienne, Weigl. 14° Plus de deux cents marches ou pas redoublés pour musique militaire et morceaux d'opéras arrangés en harmonie, répandus dans les journaux d'harmonie publiés par Le Duc et par Gaveaux, ou inédits. 15° Une multitude de pots pourris, airs variés, et morceaux d'opéras, arrangés pour divers instruments.

**GEBAUER** (FRANÇOIS-René), frère du précédent, professeur de basson au Conservatoire de Paris, est né à Versailles (Seine-et-Oise), en 1773. Après avoir fait ses études musicales sous la direction de son frère, il reçut des leçons de Devienne pour le basson. A l'âge de quinze ans, il entra comme bassoniste dans la garde suisse, à Versailles, puis il suivit son frère aîné dans la musique de la garde nationale de Paris. Admis comme professeur de basson au Conservatoire de cette ville, à l'âge de vingt-trois ans, il fut compris dans la réforme de 1802, parce qu'il était plus jeune que Ozy et Delcambre; mais à la retraite de ce dernier, en 1825, Gebauer lui a succédé. Au mois de janvier 1801, il était entré à l'orchestre de l'Opéra; il s'est retiré au commencement de

1826, après vingt-cinq ans de service. Gebauer a été aussi attaché à la chapelle de l'empereur Napoléon, et a conservé son emploi après la restauration jusqu'à la suppression définitive de cette chapelle, par suite de la révolution de juillet 1830. Il était chevalier de la Légion d'honneur depuis 1814. Cet artiste s'est fait remarquer par la beauté du son qu'il tirait du basson, par son habileté à corriger le défaut de justesse de cet instrument, et par la netteté de son exécution dans les traits les plus difficiles ; malheureusement, il n'a pas joint à ces qualités celles d'un style élégant : le sien était vulgaire, et sa manière de chanter était dépourvue d'expression. Comme compositeur, il a montré moins de génie que de fécondité : ses ouvrages sont en grand nombre. On y compte : 1° Huit symphonies concertantes pour flûte, clarinette, cor et basson, Paris, Hentz-Jouve, Sieber. 2° Six œuvres de quintettes pour divers instruments à vent, *ibid.* 3° Treize concertos pour le basson avec orchestre, *ibid.* 4° Trente-six marches militaires et morcéaux de différents genres pour harmonie, Paris, Sieber, Le Duc, Gaveaux, etc. 5° Quatuors pour divers instruments, notamment pour flûte, clarinette, cor et basson, op. 30, 37, 41, lettre A et lettre F, Paris, Pleyel, Sieber, Hentz, Lemoine. 6° Trios pour divers instruments à vent, œuvres 29, 52, 59, 42, 46, et lettre B, *ibid.* 7° Vingt-six œuvres de duos pour flûtes, clarinettes, bassons, etc., renfermant cent dix-huit duos, *ibid.* 8° Plus de quarante œuvres de sonates, solos, exercices, études, etc., pour divers instruments à vent, particulièrement pour basson, *ibid.* 9° Une multitude d'airs variés, pots-pourris, fantaisies, etc., pour flûte, basson, *ibid.* 10° Deux ouvertures pour l'orchestre. 11° *Méthode pour le basson*. Il est mort à Paris, au mois de juillet 1845. Sa fille, Hermine, était cantatrice ; après avoir brillé longtemps dans les concerts, à Paris, elle s'est rendue en Italie, et a chanté sur les théâtres de Bergame, de Florence, de Livourne, de Parme, de Reggio et de Turin, depuis 1832 jusqu'en 1840. Depuis cette dernière année, on n'a plus de renseignements sur elle.

GEBAUER (ÉRIKUS-FRANÇOIS), frère des précédents, né à Versailles (Seine-et-Oise), en 1777, a eu pour maître de musique son frère aîné (Michel-Joseph), et a reçu ensuite des leçons de Hugot pour la flûte. Entré à l'orchestre de l'Opéra-Comique, en 1801, comme deuxième flûte, il a pris la place de première en 1813, et s'est retiré à la fin de 1822, dans un état de santé déplorable, qui l'a conduit au

tombeau peu de mois après. Cet artiste a publié beaucoup de compositions, parmi lesquelles on remarque : 1° Dix-neuf œuvres de duos pour deux flûtes, Paris, Le Duc, Gaveaux, Erard, Hentz, Petit, Schonenberger. 2° Plusieurs œuvres de duos pour deux violons, *ibid.* 3° Sonates pour flûte avec accompagnement de basse, œuvres 8, 14, Paris, Erard, Frère. 4° Plus de cent solos détachés pour flûte seule, airs variés, etc., Paris, Petit, Schonenberger, etc. 5° Gamme pour la flûte suivie de dix-huit airs, Paris, Erard. 6° Airs variés pour clarinette, Paris, Petit, Troupenas.

GEBAUER (PIERRE-PAUL), quatrième frère de la même famille, est né à Versailles, en 1775. Il eut moins de réputation que ses frères, parce qu'il mourut jeune, mais il ne manquait pas de talent, et lorsqu'il exécutait avec eux des quatuors ou des symphonies concertantes pour flûte, hautbois, cor et basson, il se faisait remarquer par la précision de son exécution. Il fut quelque temps employé comme second cor au théâtre du Vaudeville. On connaît de lui vingt duos pour deux cors, Paris, Sieber.

GEBAUER (FRANÇOIS-XAVIER), né en 1784 à Ekersdorf, dans le comté de Glätz, est fils d'un instituteur, qui se chargea lui-même du soin de son éducation. Ayant été nommé organiste à Frankenstein, il occupa cette place pendant deux ou trois ans, puis il se rendit à Vienne, en 1810, et y eut tant de succès par son exécution sur le *physharmonica*, qu'il prit la résolution de se fixer dans cette ville et de renoncer à sa place d'organiste. Il jouait bien du piano et du violoncelle, et donna des leçons de ces instruments. Vers la fin de la même année, il fut nommé directeur du chœur de l'église des Augustins, et y opéra des améliorations considérables dans l'exécution de la musique. En 1819, il organisa des concerts spirituels qui sont encore aujourd'hui florissants. Au retour d'un voyage qu'il fit, en 1822, dans la Suisse, sa santé s'altéra, et le 13 décembre de la même année, il cessa de vivre, regretté de toutes les personnes qui l'avaient connu. On a de cet artiste un *Tantum ergo*, des chœurs, et des chansons allemandes avec accompagnement de piano.

GEBAUER (AUGUSTE), littérateur allemand, vivait à Leipzig, en 1830. Il a publié un grand nombre d'ouvrages sur divers sujets, parmi lesquels on remarque : *Dr Martin Luther und sein Zeitalter als Kirchen-Lieder, Dichter; nebst Luther's Gedankten über die Musik und einigen poetischen Sten-*



quien (Le docteur Martin Luther et ses contemporains, comme compositeur de cantiques et poète; suivi des idées de Luther sur la musique et de quelques fragments poétiques), Leipzig, 1818, 1 vol. in-8°.

GEBEL (Gronow), né à Breslau, en 1685, était fils d'un tailleur, qui voulait lui faire embrasser son état; mais entraîné par un goût passionné pour la musique, il jeta l'aiguille à l'âge de dix-huit ans, et alla chez Winkler, organiste de la cathédrale de Breslau, pour en recevoir des leçons. Krause, successeur de Winkler, perfectionna ensuite son talent par ses conseils. En 1709, il fut appelé à Brieg pour y remplir les fonctions d'organiste, et vers le même temps il se lia d'amitié avec Stelzel, maître de chapelle de Gotha, qui lui prêta des livres dans lesquels il étudia le contrepoint et la composition. En 1715, il obtint la place d'organiste de l'église Saint-Christophe, à Breslau; il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort. Dans les dernières années de sa vie, il construisit un clavecorde dont le clavier était divisé par quarts de ton, et un grand clavier avec un clavier de pédales. Ce musicien a laissé en manuscrit : 1° Différentes pièces pour le clavecorde. 2° Quelques canons, dont un à trente voix. 3° Un psaume pour deux chœurs. 4° Une messe pour deux chœurs avec accompagnement d'instruments. Tous ces morceaux furent écrits à Brieg depuis 1700 jusqu'en 1715. Les autres compositions de Gebel sont datées de Breslau. 5° Quarante-huit chorals pour l'orgue entremêlés d'airs connus. 6° Quarante-huit pièces de concert, dont quelques-unes avec des instruments à vent. 7° Soixante cantates spirituelles avec des solos, des duos et des trios. 8° Vingt-quatre psaumes accompagnés d'instruments. 9° Un oratorio pour la Passion, en sept parties, avec accompagnement d'instruments. 10° Vingt-quatre grands concertos pour clavecin. 11° Vingt-quatre préludes pour l'orgue, à deux claviers et pédales. 12° Vingt-quatre chorals variés pour l'orgue avec pédale. Gebel mourut à Breslau, en 1749.

GEBEL (Gronow), fils aîné du précédent, naquit à Breslau, le 15 octobre 1760. Sa faible constitution laissait peu d'espoir qu'il pût vivre, et ses premières années se passèrent dans un état de souffrance qui n'éprouvait de soulagement que lorsqu'il promenait ses petites mains sur le clavier d'un clavecin. Ses dispositions pour la musique se manifestèrent avec tant de force, que son père commença à lui enseigner les principes de cet art à l'âge de trois ans. Les progrès du jeune Gebel furent

rapides; à six ans, il commença à se faire entendre sur le clavecin dans des concerts particuliers. Un an après, il apprit à jouer du violon et commença l'étude de l'harmonie; enfin, à l'âge de huit ans, il put accompagner des chorals et faire des préludes sur l'orgue. Le bruit des prodiges de cet enfant se répandit bientôt au dehors, et le petit Gebel fut demandé dans plusieurs cours. Dans sa onzième année, il se fit entendre à Orléans, et y excita une admiration générale par son talent. Depuis ce temps, son père le chargea presque toujours de remplir ses fonctions d'organiste : il s'acquitta fort bien de cette tâche. Déjà il était renommé pour son talent de musicien avant qu'on eût songé aux autres parties de son éducation; le père du jeune artiste comprit enfin la nécessité de lui donner quelque instruction littéraire, et l'envoya au Gymnase de Breslau. Pendant ce temps, il apprit aussi les principes de la composition. Son habileté précoce lui avait fait des amis parmi quelques artistes distingués, tels que Krause, organiste de la cathédrale, Hofmann, second organiste de l'église Sainte-Élisabeth, et le célèbre luthiste Kropfgans; leurs conseils achevèrent de développer son talent. A l'âge de vingt ans, il fut nommé deuxième organiste de l'église Sainte-Marie-Madeleine. Quelque temps après, le duc d'Orléans lui donna le titre de son maître de chapelle, mais Gebel n'accepta sa nomination qu'à la condition qu'il garderait sa place d'organiste à Breslau, et qu'il ne dirigerait la musique à Orléans qu'aux fêtes solennelles : ces propositions furent acceptées.

En 1780, Gebel fut appelé à Varsovie, pour entrer dans la chapelle du comte de Brühl; il se rendit dans cette ville, puis il suivit la cour à Dresde. Il y trouva une demoiselle qui portait son nom, et qui était distinguée comme peintre de portraits; Gebel devint l'époux de cette jeune personne, et se prit de passion pour la peinture où il se distingua bientôt comme dans la musique. Ce fut aussi vers le même temps qu'il apprit à jouer du *pantalon*, sous la direction de son inventeur le vieux Hebenstreit; malgré les difficultés exorbitantes de cet instrument, il fut, après une année d'étude, en état d'y jouer des sonates, des fugues, et d'autres pièces d'harmonie. Il y avait douze ans qu'il était au service du comte de Brühl, lorsque le prince de Schwarzbourg-Rudolstadt lui offrit la direction de ses concerts : il l'accepta et prit immédiatement possession de sa nouvelle place. Le maître de chapelle du prince était vieux; Gebel dut remplir ses fonc-

tions, et dans l'espace de six ans, il écrivit deux années complètes de musique d'église pour toutes les fêtes et pour les dimanches; plusieurs opéras, parmi lesquels on remarque : *Edipe*, 1751; *Médée*, 1752; *Tarquín le Superbe*, 1752; *Sophonisbe*, 1753; *Marc-Antoine*, 1753; plus de cent symphonies; des concertos pour le piano et d'autres instruments, etc. A Dresde, il avait écrit un petit opéra, intitulé : *Serpillo et Melissa*; un oratorio pour le carême; un psaume rempli de fugues; différents morceaux d'église; des symphonies; des concertos pour le clavier et pour le pantalon. Tant de travaux faits en peu d'années altérèrent sa santé; il fut atteint d'hypocondrie, et le mal fit de si rapides progrès, que rien ne put le sauver, et qu'il mourut le 24 septembre 1755.

Les dernières productions de cet artiste se ressentent de la précipitation qu'il a mise à les écrire, et de la préférence qu'il accordait à la peinture, vers la fin de sa vie. Tel était son goût pour cet art, que sa maison était remplie de tableaux peints par lui; ouvrages médiocres qui n'ont rien fait pour sa gloire, et qui l'ont empêché de réaliser dans la musique les espérances que sa jeunesse avait données.

**GEBEL** (A.-François), compositeur allemand, a vécu longtemps à Vienne, et s'est fixé à Moscou, en 1854. Il y avait organisé des séances musicales, dans lesquelles il faisait entendre des quatuors, quintettes et sextuors pour les instruments à cordes, de sa composition. Il a publié beaucoup d'ouvrages parmi lesquels on remarque : 1° Une ouverture pour l'orchestre (en ré mineur), Vienne, Haslinger. 2° Deux suites d'harmonie à six parties, op. 11, *ibid.* 3° Un quatuor pour deux violons, alto et basse (en ré), Leipsick, Peters. 4° Huit variations pour la flûte sur un air allemand, op. 14, Vienne, Haslinger. 5° Des pièces pour la guitare. 6° Grande sonate pour piano et violoncelle (en mi), Vienne, Artaria. 7° Des variations pour le piano, Leipsick, Hofmeister. 8° Des cantates pour piano seul, Vienne, Artaria et Haslinger. 9° Des fantaisies pour cet instrument. 10° Des préludes pour l'orgue, op. 13, Leipsick, Hofmeister. 11° Des chansons allemandes, Breslau, Forster.

**GEBHARD** (CHARLES-MARTIN-FRANÇOIS), docteur et professeur ordinaire de théologie à l'Université d'Erfurt, pasteur à Saint-André, assesseur du ministère évangélique et membre de l'Académie des sciences utiles de Mayence, mort le 16 décembre 1813, a lu le 4 août 1796, dans une assemblée de cette Académie, un

mémoire *Sur les bornes de la musique à l'égard de la toute-puissance qu'on lui attribue sur le cœur humain*. L'objet de l'auteur était de démontrer que cette puissance est limitée, et qu'elle varie en raison de l'organisation des individus; discussion oiseuse d'un fait qui a toute l'évidence d'un lieu commun. L'auteur n'a point publié son travail. Il y a une bonne préface de vingt pages écrite par Gebhard en tête du livre de chant simple (*Choralgesang*) laissé inachevé par le cantor Weimar, et publié, en 1803, avec des basses, par l'organiste Kittel. Dans cette préface, Gebhard traite de l'origine des livres de chant; il y donne une biographie abrégée de Weimar, et quelques notices littéraires sur les compositeurs de mélodies chorales.

**GEBHARD** (JEAN-GODFROY), directeur de musique au séminaire de Barby, petite ville de la Saxe, de 1784 à 1790. Il a publié de sa composition : 1° Sonate pour clavier, Leipsick, 1784. 2° Recueil de petites pièces faciles pour le clavier et pour l'orgue, première partie, Barby, 1786, 18 pages in-4°; deuxième partie, *ibid.*, 1788, 18 pages in-4°.

**GEBHARD** (MARTIN-ANTOINE), né en Bavière, en 1770, fut d'abord moine bénédictin à l'abbaye de Benediktbeuern, puis, à l'époque de la suppression de cet ordre, il fut nommé curé de la paroisse de Steindorf, près d'Angsbourg, où il vivait encore en 1831. Après cette époque, on ne trouve plus aucun renseignement sur sa personne. Gebhard est auteur d'un livre qui a pour titre : *Harmonie. Erklärung dieser idee in drei Buchern und Anwendung derselben auf den Menschen in allen Beziehungen* (Harmonie. Explication de cette idée en trois livres, et son application dans toutes les institutions humaines), Munich, Falter, 1817, in-4°. Le premier livre de cet ouvrage traite de l'harmonie dans la musique; le second, de l'harmonie dans le temps et dans l'histoire du temps; le troisième, de l'harmonie dans la philosophie. L'auteur de cet ouvrage, dont la conception est très-originale, nous apprend dans sa préface que, dès 1799, son attention s'était fixée sur ces deux questions qu'il s'était posées : 1° *Pourquoi les anciens philosophes rangeaient-ils la musique au nombre des sciences?* 2° *Et pourquoi les modernes l'en excluent-ils?* Ses méditations sur ce sujet ne la conduisirent à aucun principe déterminé pendant plusieurs années; mais après la suppression de son couvent, en 1803, il eut plus de loisir pour s'en occuper. Malheureusement, il n'avait plus à sa dispo-

sition la riche bibliothèque de ce monastère : il fut donc réduit à chercher en lui-même les bases premières de son système. Ce qu'il voulait, c'était de faire de l'harmonie musicale un des objets essentiels de la philosophie ainsi que des mathématiques. Bien qu'il n'eût pas lu le *Traité des harmonies du monde*, de Kepler, il voulait surtout rattacher la musique à l'astronomie. De ses réflexions sur ce sujet sortit enfin le principe que le fondement de l'art et de la science n'est autre chose que le mouvement dans le temps. En conséquence, de cette idée, il imagina une science première de la musique à laquelle il donna le nom de *Chronométrie*, et il publia un premier essai de cette science sous le titre de : *Versuch zur Begründung einer Wissenschaft, Chronometrie genannt* (Essai pour la création d'une science appelée *Chronométrie*). Nuremberg, Stein, 1806, in-8°, avec une planche. Il fut rendu compte de cet écrit dans la *Gazette littéraire universelle* de Halle (avril, 1810, n° 188) ; mais le critique, se bornant à l'analyse de quelques paragraphes, ne se hasarda pas à porter un jugement sur la valeur de la science nouvelle à laquelle Gebhard voulait donner l'existence. Celui-ci comprit qu'il devait donner plus de développement à son système, et se remit à l'œuvre pour mettre au jour l'ouvrage cité précédemment. En voici le résumé en quelques mots.

Le temps appelé *intensif* ou *proportionnel* par Gebhard, est l'objet de la chronométrie. Considéré à ce point de vue, le temps n'est autre chose que la *durée* : sa notion se combine avec celle du *mouvement* ou de la *vitesse*. La vitesse n'est qu'une déduction proportionnelle du temps : de la vitesse dans la durée déterminée s'engendre toute la musique, toute l'harmonie ; car le son grave ou aigu est le produit proportionnel de la vitesse dans le temps ; d'où il suit que les accords sont des proportions. Or, la vitesse dans le temps est aussi le principe de la durée, de sa mesure et du rythme ; d'où il suit que le temps proportionnel est la loi suprême de la musique. Il peut donc, dit Gebhard, y avoir une chronométrie comme il y a une géométrie pour l'étendue, qui est proportionnelle à l'égard de l'espace, comme le temps proportionnel par rapport au temps absolu. Mais cette science est plus générale que la géométrie, car elle comprend la partie théorique et démonstrative, qui s'appellera *chronomathesis*, et la science de ses rapports avec l'intelligence, le sentiment, l'art et le beau, à laquelle on donnera

le nom de *Chronosophie*. Jusque-là tout est bien ; mais lorsque Gebhard arrive à l'application de ces données générales pour la formation de la science de l'art proprement dit, de l'art pratique, qui seul a une existence sensible, il s'égare. Son *Globe musical*, avec son équateur, son méridien, ses lignes écliptiques et ses pôles ; ses rapports de la tonalité avec la mesure de la circonférence du cercle, du carré, du cône, de l'ellipse et de la pyramide ; mille autres aperçus de même genre, ne sont que des jeux d'une imagination hardie entraînée jusqu'à l'absurde par l'abus du système. On y reconnaît, sans aucun doute, un penseur d'un ordre peu commun, et l'ouvrage offre l'intérêt de toute conception vraiment originale ; mais on regrette que de pareils efforts de l'esprit n'aboutissent qu'au néant.

**GEBHARD** (Fr.-ALBERT) ; une esquisse biographique sur le célèbre pianiste Field, signée de ce nom, a paru dans l'écrit périodique intitulé : *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* (Journal de Vienne pour l'art, la littérature, le théâtre et la mode), ann. 1837, pages 305—308, 315—316 et 321—324.

**GEBHARDI** (Louis-KARL), organiste de l'église évangélique d'Erfurt et directeur de musique dans cette ville, où il est né vers le fin du dix-huitième siècle, est considéré comme un musicien instruit. Il a publié de sa composition : 1° 30 *Orgelvorspiele für Anfänger nebst einigen Fughetten* (Trente préludes d'orgue pour les commençants, suivis de quelques petites fugues), op. 5, Leipzig, Hofmeister. 2° 24 *Orgelstücke, als Fortsetzung der Orgelvorspiele* (Vingt-quatre pièces d'orgue, comme suite des préludes, etc.), op. 6, *ibid.* 3° Quinze pièces d'orgue, op. 8, *ibid.* 4° *Evangel. Choralbuch, nebst Intonationen und Responsonen, Vater unser und Einsetzungs- Worten, auf zwei verschiedene Melodie, Epistel und Evangelium* (Livre choral évangélique, suivi d'intonations, de répons, du *Pater noster*, etc.), op. 9, Erfurt et Leipzig, 1825, in-4°. 5° Quarante-six chants à deux, trois et quatre voix, à l'usage des gymnases, écoles, etc., première partie, Erfurt, 1823, in-4°. 6° Cinquante-deux chants, etc., deuxième partie, *ibid.* Une deuxième édition de ce recueil a été publiée à Leipzig, chez Hartknoch, en 1826. 7° *Generalbass-schule, oder vollständige Unterricht in der Harmonie im Tonsetzlehre* (École de la basse continue, ou instruction complète pour l'harmonie et la science musicale), premier volume,

Erfurt et Leipzig, 1828, in-4°; deuxième volume, *ibid.*, 1851, in-4°. Une deuxième édition a été publiée à Leipzig, en 1838, deux volumes in-4°. Je crois que ce n'est que la première reproduite avec un nouveau frontispice. Les compatriotes de M. Gebhardi lui reprochent le style incorrect de cet ouvrage, et considèrent ce défaut comme la cause du peu de succès qu'il a eu. 8° *Cours pratique du jeu d'orgue, ou exercices gradués avec les instructions nécessaires*, op. 12 (en allemand et en français), Erfurt et Leipzig, Hartknoch, 1857, in-fol. obl. de XII et 87 pages.

**GEBHART** (ANTOINE), organiste de l'église du consistoire et professeur au Collège de Dillingen, au moment où cette notice est écrite (1860), a publié un choix d'articles des journaux allemands de musique, avec des notes, sous le titre de *Repertorium der musikalischen Journalistik*, Dillingen, 1850-1851, in-8°. Cette publication n'a pas eu de succès et a été abandonnée : quatre livraisons seulement, formant trois cent vingt pages, ont paru. Quelques bons articles de Gebhart, sur l'histoire de la musique en Bavière, s'y trouvent dans les troisième et quatrième livraisons.

**GEHRNE** (FRANÇOIS), directeur du chœur de l'ancien convent de Saint-Mathias, à Breslau, naquit en 1752. Hoffmann, à qui nous devons quelques renseignements sur les compositions de ce moine, n'a pu rien découvrir concernant les événements de sa vie, pour son *Dictionnaire des musiciens de la Silésie*. Il nous apprend qu'il existe encore en manuscrit beaucoup de compositions de Gehrne pour l'église, et qu'elles donnent une idée avantageuse de son mérite. Son maître de composition avait été J.-G. Hoffmann, organiste à Breslau. Le 13 mars 1811, Gehrne fut trouvé mort dans sa chambre.

**GEHOT** (JEAN), violoniste et compositeur, né en Belgique vers 1756, vivait à Londres en 1784, et a voyagé en France et en Allemagne depuis 1780. Il a publié à Paris et à Berlin : 1° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1. 2° Six trios pour deux violons et violoncelle, op. 2. 3° Six trios pour violon, alto et basse, op. 5. 4° Six duos pour violon et violoncelle, op. 4. En 1784, il fit paraître à Londres un traité des éléments de la musique, sous ce titre : *A treatise on the theory and practice of Music together with scales of every musical instruments*, etc., in-8°. Cet ouvrage fut suivi d'une méthode de violon intitulée : *Art of bowing the violin*, Londres, Roßes, in-4°. En 1790, Gehot a publié un traité

général des instruments; cet ouvrage a pour titre : *The complete instructor for every instrument*.

**GEHRA** (JEAN-HEINRICH), musicien de la chambre du comte de Reuss et organiste de l'église métropolitaine de Géra, naquit à Langenweisse, près d'Ilmenau, vers 1715, et mourut le 20 septembre 1785. Cet artiste jouit de la réputation d'un des organistes les plus habiles de son temps. Ses compositions, qui consistent en cantates religieuses, sont restées en manuscrit.

**GEHRA** (JEAN-THÉOPHILE), fils du précédent, eut un talent remarquable sur le piano et la harpe. Il naquit à Géra, vers 1745, et reçut sa première éducation musicale de son père. En 1770, il fut un voyage en Allemagne et en France. Il arriva à Lyon, en 1772, y établit un commerce de musique, et employa tout le temps que ses affaires lui laissaient à composer et à donner des leçons. Il mourut en 1778, laissant en manuscrit quelques compositions pour le piano et la harpe, et plusieurs concertos pour la flûte. Il ne paraît pas qu'il ait été rien publié de ses ouvrages.

**GEHRING** (JEAN-MICHAEL), corniste distingué, naquit à Durrfeld, dans l'évêché de Würzburg, le 14 août 1755. En 1765, il fut envoyé par son père au convent d'Ebrach pour s'y préparer à l'état ecclésiastique; mais il préférait le chant et le violon à l'étude des langues anciennes; celles-ci furent négligées. Plus tard, lorsqu'il studia à Würzburg, il y connut l'abbé Wogler, qui lui enseigna la théorie de la musique, et qui décida sa vocation pour cet art. De retour chez son père, qui était inspecteur des chasses, et qui commençait à vieillir, Gehring prit la résolution de l'aider dans ses fonctions, et de devenir comme lui un habile chasseur. Il crut que pour atteindre ce but, il était nécessaire qu'il sût jouer du cor; ses progrès furent si rapides, que deux ans lui suffirent pour exécuter sur la trompe de chasse tout ce que les artistes les plus habiles pouvaient faire sur le cor d'harmonie. Après la mort de son père, il entra comme chasseur au service du baron de Bender, qui lui fit donner quelques leçons par Hummel, artiste distingué de l'orchestre de Dresde. Pendant la guerre pour la succession de la Bavière, le baron de Bender se rendit à Vienne, et y emmena Gehring. Le talent de celui-ci y produisit une vive sensation. Après lui avoir entendu jouer plusieurs concertos à première vue, l'archiduc Maximilien le prit sous sa protection, le fit admettre dans les concerts de la cour, et

lui fit donner la place de premier cor à l'orchestre du Théâtre-Italien. Vers 1781, il entra dans la chapelle du prince de Grasehalkowitsch. En 1785, il obtint un congé et fit un voyage en Allemagne et en Suisse, en société avec Tyrey. Partout il eut des succès. Le célèbre corniste Lebrun n'en parlait qu'avec admiration, et disait qu'il avait entendu Gehring monter et descendre trois fois de suite, sans reprendre haleine, une gamme de deux octaves et demie, dans un mouvement excessivement rapide et avec une précision parfaite. De retour à Vienne, cet artiste joignit à sa place de premier cor celle de ténor de la chapelle du prince Grasehalkowitsch, à cause de sa belle voix. Gehring est mort à Vienne, dans les premières années du dix-neuvième siècle. On ne connaît aucun morceau de sa composition.

**GEHRING (Louis)**, né à Rudolstadt, vers 1762, était fils de Jean-Guillaume, maître de chapelle, et non du corniste Jean-Michel Gehring, comme il est dit dans le *Luxique général de la musique*, publié par Schilling (1). Élevé sous les yeux de son père, artiste de mérite, Gehring devint un des premiers flûtistes de son temps, en Allemagne. En 1780, il se rendit à Vienne et se fit entendre devant l'empereur Joseph II qui, charmé de son jeu, l'admit dans sa chapelle comme flûtiste solo. Plus tard, il ne lui accorda pas seulement un congé pour voyager en Allemagne, en France et en Italie, mais il lui fit une pension sur sa cassette, pour subvenir aux frais du voyage. Lorsque Gehring mourut vers 1810, il était encore porté sur l'état des pensions. Cet artiste n'a publié aucune composition.

Un fils de Louis Gehring, nommé Guillaume-Henri, était, en 1840, attaché à la chapelle royale, à La Haye, comme trompettiste.

**GEIB (Gronsz)**, professeur de piano et d'harmonie à New-York, est né dans cette ville, en 1780. Il s'est fait connaître par un ouvrage intitulé : *Patent analytical and grammatical system of teaching the science of the composition of Music in all its branches, and the practice of the piano-forte* (Système analytique et grammatical (brevet d'invention) pour l'enseignement de la composition de la musique dans toutes ses branches, et de la

pratique du piano), New-York, 1818, 1 vol. gr. in-4° de soixante pages de texte, avec quatre tableaux et dix-huit pages d'exemples de musique. Le système d'harmonie exposé dans cet ouvrage n'a rien que de vulgaire; mais la méthode du mécanisme du piano est originale, par la représentation de l'articulation, au moyen de ressorts qui figurent les doigts, la main et le poignet.

**GEIBEL (Friedric)**, né à Wetzlar, le 3 mars 1803, est compté parmi les meilleurs facteurs d'orgues modernes de l'Allemagne. Il avait établi ses ateliers à Dessau. L'orgue de l'église principale de cette ville est un de ses ouvrages les plus remarquables. Cet artiste est mort avant d'avoir accompli sa trente-huitième année, à Dessau, le 5 décembre 1840.

**GEIBEL (Ernest)**; on a sous ce nom un petit écrit intitulé : *Auf Felix Mendelsohn-Bartholdy's Tod* (Sur la mort de Mendelsohn Bartholdy), Hambourg, Perthes-Besser, 1848, gr. in-8°.

**GEIER (Martin)**, né à Leipsick, le 24 avril 1614, mort à Freiberg, le 12 décembre 1680, fut prédicateur de la cour et conseiller d'église à Dresde. Le 17 novembre 1672, il prononça l'oraison funèbre du célèbre maître de chapelle Henri Schütz. Cet éloge renferme des renseignements intéressants sur la vie de ce grand artiste. Il a été inséré dans le recueil posthume des sermons de l'auteur intitulé : *Miscellanpredigten*, Leipsick, 1687, in-4° (p. 137).

**GEIGER (Joseph)**, pianiste et compositeur à Vienne, né dans la basse Autriche, vers 1809, s'est fait connaître par des compositions pour son instrument, pour l'église et pour le théâtre. Ses œuvres pour le piano sont de peu d'importance; elles consistent en marches (op. 8), caprices (op. 5), divertissements (op. 9), rondeaux (op. 10), etc., publiés à Vienne, chez Diabelli et Haslinger. Parmi ses œuvres plus sérieuses, on remarque le graduel *O Deus, ergo*, à quatre voix et orgue, op. 6, Vienne, Diabelli, et la messe solennelle à quatre voix et orchestre, op. 7, gravée en partition chez le même éditeur. M. Geiger a fait aussi l'essai de son talent au théâtre par un opéra tragique en quatre actes, intitulé *Wlasta*, qui fut représenté à Vienne, au mois de décembre 1840. Cet ouvrage ne réussit pas et fut jugé avec beaucoup de sévérité par la critique des journaux de musique de l'Allemagne.

**GEIGER (Constance)**, fille du précédent, née à Vienne, en 1836, est une de ces merveilles de précocité si abondantes dans ce siècle, et qui aboutissent rarement à des résultats so-

(1) Il est assez curieux de voir qu'après avoir fixé la date de la naissance du père prétendu au 14 août 1764, l'auteur de cet article fasse naître le fils en 1763, c'est-à-dire sept ans après. C'est avec cette négligence et ce peu de critique que sont faits beaucoup de recueils biographiques.

lides dans un âge plus avancé. A six ans, M<sup>lle</sup> Geiger étonnait déjà par son habileté sur le piano; à neuf ans, elle avait dix œuvres de sa composition publiées à Vienne, chez Diabelli. On y trouvait de petites pièces pour le piano; des *Lieder* à voix seule avec accompagnement de cet instrument; un *Ave Maria* pour soprano, chœur et orgue; un petit duo pour ténor et basse, etc. Au moment où cette notice est écrite, M<sup>lle</sup> Geiger est âgée de vingt-deux ans; elle ne paraît pas avoir réalisé ce que faisait espérer son enfance.

**GEIJER** (ERIK-GUSTAVE), célèbre historien et poète suédois, naquit à Ransætter, dans le Wermeland, le 12 janvier 1783. Dans sa jeunesse, il montra peu de goût pour les études sérieuses et s'attacha à la culture des arts, particulièrement de la musique, dans laquelle il acquit beaucoup d'habileté; mais plus tard, son esprit se tourna vers les études historiques, et, doué des plus rares facultés, il y fit de rapides progrès. Ses profondes recherches et ses découvertes dans les sources scandinaves de l'histoire de sa patrie fixèrent bientôt sur lui l'attention de l'Europe septentrionale, et lui procurèrent les positions les plus honorables. Nommé professeur d'histoire à l'Université d'Upsal, en 1817, il exerça par ses leçons une grande influence sur la jeunesse suédoise qu'il a, en quelque sorte, régénérée. Il conserva cette place jusqu'en 1846, où le mauvais état de sa santé l'obligea de donner sa démission. Plusieurs fois réélu recteur de l'Université d'Upsal, il avait été membre des Diètes de 1828 et de 1840; enfin, la dignité d'évêque lui avait été offerte par plusieurs diocèses, et il avait décliné cet honneur pour se livrer en liberté à ses travaux. Il est mort à Upsal, le 23 avril 1847. Ce n'est ni comme historien, ni comme poète, que Geijer est mentionné ici, mais comme auteur de mélodies d'un goût très-original qui ont paru à diverses époques en feuilles détachées, et pour le recueil qu'il a publié à Upsal, en 1824, avec Lindblad, sous un titre suédois qui signifie : *Musique pour le chant et pour le piano-forte*, in-4° obl. Geijer a rendu aussi un service signalé à l'histoire de la musique en recueillant, dans les sources les plus pures, les anciens chants populaires de la Suède, qu'il a publiés en collaboration avec Afzélius (voyez ce nom), sous le titre : *Svenska Folkvisor* (Chants populaires suédois), Stockholm, 1814-1816, trois volumes in-8°, dont il a paru une deuxième édition en 1846. Geijer a donné particulièrement des soins à toute la partie musicale de ce recueil.

**GEISLER** (JEAN-GOTTLIEB), membre des sociétés d'histoire naturelle de Halle et de Jéna, vivait à Zittau vers 1796. Il y est mort le 13 février 1827. Au nombre des écrits qu'il a publiés, on en trouve un qui a pour titre : *Beschreibung und Geschichte der neuesten und vorzügl. Instrumente und Kunstwerke für Liebhaber und Künstler* (Description et histoire des instruments et ouvrages d'art les plus nouveaux et les plus importants, pour les amateurs et les artistes), douze parties gr. in-8°, en quatre volumes, avec cinquante-quatre planches, Zittau, 1792-1800. Dans le quatrième volume, on trouve (p. 161) quelques idées concernant la construction des pianos à archet (*Bogen-Klavier*). Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée en 1811.

**GEISLER** (CHARLES), cantor et directeur de musique à Zschopau, en Saxe, dans l'Erzgebirge, est né à Mulda, près de Frauenstein, le 28 avril 1802. Dès l'âge de vingt ans, il obtint les places d'organiste et de troisième professeur au collège de Zschopau; puis il y fut second collègue, et enfin il prit, en 1833, possession des places de cantor et de directeur de musique dans la même ville. Il a publié des pièces d'orgue où l'on remarque du mérite. Ses principaux ouvrages en ce genre sont : 1° Vingt préludes pour des chorals dans des mouvements lents, à l'usage des organistes commençants, Leipsick, Hofmeister. 2° Vingt-quatre préludes à trois et à quatre parties, à l'usage des organistes commençants, deuxième suite, op. 4, *ibid.* 3° Trois fantaisies avec fugues à l'usage de l'office divin, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Le nombre des productions de cet artiste s'élève aujourd'hui à près de cent. On y remarque beaucoup de recueils de chants à voix seule ou à plusieurs voix; un livre choral à quatre parties contenant cent quatre-vingts mélodies pour un chœur d'hommes (Meissen, Gedsche), neuf mélodies pour le *Pater noster*, (*Pater noster*), à quatre voix avec accompagnement d'orgue, plusieurs recueils de préludes et de fugues pour cet instrument, des pot-pourris pour le piano sur des airs nationaux du Tyrol et de la Bohême, et des recueils de danses pour cet instrument. Ses œuvres pour l'orgue s'élèvent au nombre de trente recueils publiés à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, Hofmeister, Kistner et Klemm.

Un autre musicien du nom de Geissler (Henri), fixé d'abord à Hanovre, a publié dans cette ville des sonates, des variations pour le piano, et quatre recueils de chants pour quatre voix d'hommes. Plus tard, M. Geissler, qui

avait fait de bonnes études universitaires, a été nommé recteur du Gymnase (collège), à Kilenbourg, dans la province de Brandebourg, où il a fait exécuter, en 1843, le psaume 100<sup>e</sup> à deux chœurs, de sa composition.

Un autre pianiste, nommé aussi Henri Geissler, donnait des concerts à Vienne, en 1840. Imitateur de Liszt, cet artiste jouait ses propres compositions intitulées : *Hexameron, Stances humoristiques, Mélodies hongroises, poèmes improvisés, etc.* Parturient montes ! s'écriait le critique qui rendait compte de ces nouveautés. Depuis dix-huit ans, on n'a plus entendu parler de l'artiste dont il s'agit.

Un compositeur, du nom de Geissler (Joseph), a fait exécuter à Königsberg, en 1829, une messe solennelle avec orchestre et un chant pour un chœur d'hommes, dont la *Gazette générale de musique* de Leipsick a fait l'éloge (ann. 32, p. 715).

Je ne trouve pas d'autres renseignements sur ces artistes, qui ne sont pas même mentionnés dans les derniers Lexiques biographiques de l'Allemagne.

Enfin, il est encore un musicien du nom de Geissler (Charles-Frédéric-Auguste), né près de Zittau, en 1804, et qui, après la mort de Wagner, lui a succédé, en 1832, comme organiste de l'église de l'Université, à Leipsick. Il y fonda la société de chant appelée : *Pauliner-Verein*, pour l'exécution de la musique d'église classique, et quelques années après, il fut nommé directeur de la Société de chant *Orpheus*, composée de vingt-quatre membres des deux sexes. Comme organiste et comme chef d'orchestre, cet artiste jouit de beaucoup de considération à Leipsick.

GELBKE (FERDINAND-ADOLPHE), né en Danemark, vers 1820, si je suis bien informé, a fait ses études à l'Université de Leipsick, puis a vécu quelque temps à Hambourg. En 1842, il publia un recueil de douze *Lieder* pour voix seule, avec accompagnement de piano, op. 1, chez Breitkopf et Härtel. Assez incorrectement écrit, cet ouvrage est néanmoins digne d'attention par l'originalité des idées. Aucune autre production musicale n'a paru, du moins à ma connaissance, sous le même nom : peut-être M. Gelbke les a-t-il publiées en Danemark. Mais il est un ouvrage d'un genre très-différent par lequel cet auteur s'est signalé ; c'est une satire qui a pour titre : *Octavianus Magnus, ein satyrisches Gedicht in 4 Gesängen* (Octavien le Grand, poème satirique en quatre chants) ; Hambourg, Hoffmann et Campe, 1844, in-8°. Je ne connais cet ou-

vrage que par son titre : suivant les renseignements qui me sont parvenus, ce poème aurait pour objet la musique et serait dirigé contre Mendelssohn, dont l'auteur aurait eu à se plaindre, et qui serait désigné sous le nom d'*Octavianus Magnus*. On ajoute que, par l'influence de Gade (voyez ce nom), l'ouvrage a été supprimé par Gelbke, et les exemplaires retirés.

GELETTSMANN (ANTOINE), luthiste et poète, était, en 1740, attaché à la musique particulière de l'évêque de Würzburg. On a de sa composition trois suites de pièces pour le luth, en manuscrit.

GÉLINEK (HERMANN-ANTOINE), surnommé *Cervetti*, virtuose sur le violon, naquit le 8 août 1709 à Horzenlowecs, en Bohême, et entra à l'abbaye de Prémontrés de Seelau, le 1<sup>er</sup> novembre 1728. Après qu'il eut été ordonné prêtre, il fut envoyé à Vienne pour y étudier le droit. De retour dans son cloître, il y fut nommé professeur d'histoire générale, de droit canon, et directeur de musique de l'église. L'orgue et le violon étaient les instruments qu'il aimait ; il en avait fait une étude approfondie, et son habileté le plaça, au bout de quelques années, au rang des meilleurs artistes de la Bohême. Les succès qu'il obtenait lui inspiraient depuis longtemps le désir de voyager à l'étranger ; les obstacles qu'il rencontra pour la réalisation de ce projet le déterminèrent à partir secrètement de son couvent. Il se dirigea vers la France, en 1760, arriva à Paris, et se fit entendre en présence du roi qui, en témoignage de sa satisfaction, lui fit remettre une tabatière d'or enrichie de brillants. De là, il se rendit à Naples, où il demeura plusieurs années. Ce fut en Italie qu'il prit le nom de *Cervetti*, afin de cacher sa retraite à ses supérieurs. De retour en Bohême, il passa plusieurs années dans son couvent ; mais le désir d'entendre souvent de la musique lui fit solliciter la permission de passer quelque temps à Prague ; il l'obtint de son abbé, et se rendit chez le grand prieur de l'ordre de Malte. La liberté dont il y jouissait lui aurait vraisemblablement fait oublier de retourner dans le cloître, si son abbé ne l'y eût rappelé. Il n'était déjà plus jeune ; cependant son goût passionné pour la musique lui rendait si pénible la gêne de la vie monastique, qu'il prit la résolution de s'y soustraire encore une fois. Il partit en secret, et entreprit un second voyage en Italie. Le maître de chapelle Pichl l'y rencontra, et ce fut lui qui annonça aux chanoines réguliers de Seelau la mort de leur frère. Il l'avait trouvé sans mouvement

sur son lit, le violon et l'archet à la main, le 5 décembre 1779. Plusieurs concertos et sonates de Gélinek ont été gravés en Allemagne. Il a laissé en manuscrit des pièces d'orgue et de la musique d'église.

**GÉLINEK** (L'abbé JOSEPH), né en 1757, à Selcz, en Bohême, fit ses études chez les Jésuites, au Mont-Sacré, et les acheva à l'Université de Prague. La musique avait occupé sa première enfance; Segert, organiste d'un rare mérite (voyez ce nom), lui donna plus tard des leçons d'orgue et de composition. En 1783, Gélinek entra au Séminaire de Prague pour y suivre un cours de théologie; il fut ordonné prêtre en 1786. A cette époque, Mozart se rendit à Prague pour y écrire son opéra de *Don Juan*; il y entendit Gélinek improviser sur un thème de sa composition, et dès lors il prit de l'estime pour son talent. Sur la recommandation de ce grand homme, le comte Philippe Kinsky de Wobyniez prit Gélinek pour chapelain et maître de piano de sa maison, et peu de temps après il le conduisit à Vienne. Gélinek resta pendant deux ans dans la maison de ce seigneur, puis il entra dans la famille du prince Joseph Kinsky, en qualité de précepteur, et y demeura treize années. Pendant ce temps, l'amitié qui l'unissait à Mozart devint chaque jour plus intime; il écrivit sous sa direction des variations sur des thèmes de l'illustre compositeur, et publia à Vienne ces premiers essais. Cependant il comprenait que son éducation musicale avait besoin d'être complétée par des études plus fortes; sa conviction à cet égard le conduisit chez Albrechtsberger, pour y prendre des leçons de contrepoint. Sa réputation comme pianiste et comme compositeur de choses légères s'augmenta chaque jour, et bientôt sa musique obtint une vogue extraordinaire. Cette vogue a duré environ douze ou quinze ans, terme considérable pour des productions de ce genre. L'époque la plus brillante de la carrière de Gélinek fut de 1800 à 1810.

La liste des compositions de cet artiste est considérable; on y remarque : 1° Des trios pour piano, violon et violoncelle, œuvres 10 et 21, Vienne, Artaria, Cappi. 2° Des sonates pour piano, violon et violoncelle, ou pour piano et violon, œuvres 11, 15 et 35, Vienne, Offenbach et Paris. 3° Quelques œuvres de sonates pour piano seul, Vienne, Offenbach, Berlin, Mayence et Hambourg. 4° Beaucoup de fantaisies, caprices, rondeaux, pots-pourris, la plupart sur des thèmes connus. On a attribué à Gélinek beaucoup de choses de ce genre dont il n'est point l'auteur. Les marchands de musique

de Paris avaient à leur solde des ouvriers musiciens qui fabriquaient pour eux de la musique de Gélinek, la seule que le monde frivole voulût alors jouer sur le piano. 5° Environ cent vingt-cinq thèmes variés pour piano seul, publiés dans les principales villes de l'Europe, et dont tous les marchands de musique ont donné des éditions. André, d'Offenbach, a fait paraître un catalogue thématique de ces morceaux jusqu'au numéro cent. Une certaine manière élégante et facile distingue ces petites compositions de Gélinek; c'est à cette qualité qu'il a dû ses éclatants succès. Cet artiste est mort à Vienne, le 13 avril 1825, à l'âge de soixante-huit ans.

**GÉLINEK** (GUILLAUME), né à Paris, en 1767, reçut son éducation musicale dans l'église Saint-Eustache, où il était enfant de chœur. Élève de Cousineau, père, pour la harpe, il donna des leçons de cet instrument, et entra à l'orchestre de l'Opéra, comme contrebasse, en 1793. Il y resta jusqu'à la fin de 1832, en sorte que son service dans cet orchestre dura quarante ans. Admis à la chapelle de l'empereur Napoléon, il a été conservé dans l'organisation de celle du roi en 1814, et y est resté jusqu'à la dissolution de cette chapelle en 1830. En 1798, il a publié un recueil de valses, anglaises, allemandes, etc., pour la harpe, et depuis lors il a fait paraître quelques romances avec accompagnement de cet instrument. Vers 1810, il a construit une harpe portative avec un nouveau mécanisme pour les demi-tons; cet instrument n'a pas eu de succès. En 1829, Gélinek a publié un ouvrage qui a pour titre : *Exercice de modulation sur une progression ascendante*, etc. Cet exercice est précédé d'une instruction sur l'usage de nouveaux signes inventés par l'auteur pour indiquer d'une manière précise l'emploi des pédales de la harpe, sans avoir égard à l'aspect de la musique et des signes d'intonation qui y apparaissent. Il a été rendu compte de cette invention dans le cinquième volume de la *Revue musicale* (p. 127 et suiv.). On a aussi du même artiste deux notes, l'une sur la contrebasse, l'autre sur l'archet de cet instrument, dans la *Revue musicale* (t. V, p. 169 et suiv.).

**GELZMAN** (WOLFGANG), organiste et compositeur à Francfort, au commencement du dix-septième siècle, est auteur d'un recueil de pièces instrumentales intitulé : *Phantasia, sive Cantiones musicæ ad 12 modos figurales*, Francfort, 1613.

**GEMAL-EL-DYN**, écrivain arabe sur la musique, est auteur d'un traité de cet art,



d'après le système des Persans, dont l'échelle des sons est divisée par quarts de ton. Un manuscrit de cet ouvrage fut rapporté de l'Égypte par Villoteau (voyez ce nom) : le célèbre orientaliste Sylvestre de Sacy le traduisit à sa demande, et corrigea dans la traduction les négligences, contresens et transpositions du copiste arabe. On ignore ce que sont devenus l'ouvrage original et la traduction de M. de Sacy, après la mort de Villoteau.

**GEMINIANI** (François), violoniste, compositeur et écrivain didactique qui a joui d'une grande célébrité en Angleterre, est né à Luques, vers 1680. Ses premières études musicales furent dirigées par A. Scarlatti. Il devint ensuite élève de Carlo-Ambrosio Lunati, surnommé *il Gobbo*, habile violoniste, et enfin passa dans l'école de Corelli. En 1714, il alla en Angleterre, où sa brillante exécution lui procura bientôt de la réputation. Deux ans après son arrivée à Londres, il publia douze sonates pour violon et basse ou clavecin, qu'il dédia au baron de Kielmansegge, chambellan du roi Georges I<sup>er</sup> : cet ouvrage eut un brillant succès. Le baron, qui était le principal protecteur de Geminiani, en parla au roi, et obtint la permission de faire exécuter en sa présence, par Geminiani, quelques-unes de ses productions : ce fut Handel qui tint le clavecin, et Geminiani joua de manière à justifier la protection de ses amis.

Malheureusement, il était enthousiaste de la peinture au point de se jeter dans de grands embarras pour satisfaire ses fantaisies en ce genre, et se procurer des tableaux de prix. Ses imprudences allèrent si loin, qu'elles finirent par compromettre la sûreté de sa personne, et qu'il fut obligé de se mettre sous la protection d'une loi qui assurait la liberté des gens attachés à la haute noblesse anglaise. Le comte d'Essex le plaça sur la liste de ses domestiques.

La place de maître de musique et de compositeur des États d'Irlande étant devenue vacante en 1727, le comte d'Essex la demanda à Robert Walpole pour Geminiani ; mais celui-ci la refusa, disant qu'un catholique ne pouvait l'exercer : la place fut donnée à Mathieu Dubourg, qui avait été élève de celui à qui on la refusait.

Cependant les ouvrages que Geminiani publiait chaque année augmentaient sa réputation. Outre ses œuvres de concert, il avait arrangé en concertos les solos de Corelli et six sonates du même auteur ; mais la publication de ces divers ouvrages avait peu amélioré sa

situation. Le manuscrit de son deuxième œuvre ayant été surpris par Walsh, celui-ci donna à l'auteur l'alternative d'en surveiller l'impression, ou de le voir paraître rempli de fautes. Geminiani, indigné de cette proposition audacieuse, lui intenta un procès : Walsh fut obligé de donner une indemnité, et l'ouvrage parut sous la surveillance de l'auteur. Outre ses compositions instrumentales, Geminiani avait fait paraître quelques ouvrages didactiques, tels que son *Art de jouer du violon* (*The art of playing the violin*), et son *Guide harmonique* (*Guida armonica o Dizionario armonico*). Celui-ci trouva de nombreux détracteurs à l'époque de sa publication. Dans un voyage que fit l'auteur à Paris, il se lia avec le P. Castel, qui fit imprimer dans le *Journal des Savants* une analyse apologetique du *Guide harmonique*. De retour en Angleterre, Geminiani la traduisit en anglais et la publia pour imposer silence aux critiques. Après quelques autres voyages et un séjour à Paris, pendant lequel il donna des éditions améliorées de plusieurs de ses ouvrages, Geminiani retourna en Angleterre, en 1735, y fit paraître de nouveaux ouvrages, et publia une sorte de journal de musique, sous le titre de *the Harmonical Miscellany* (*Mélanges harmoniques*) ; mais le peu de succès obtenu par cette publication le fit renoncer à l'entreprise après deux numéros. En 1761, Geminiani alla en Irlande, où Dubourg, qui était alors chef de l'orchestre du roi, l'accueillit avec la reconnaissance qu'il devait à son ancien maître. Celui-ci avait employé plusieurs années à rassembler et à mettre en ordre les matériaux d'un livre considérable sur la musique ; mais bientôt après son arrivée à Dublin, une femme qui était à son service, et qui, sans doute, y était entrée dans le dessein de le voler, lui déroba son manuscrit, qu'on n'a pu retrouver depuis lors. Cette perte fit une impression profonde sur l'esprit de Geminiani, et avança probablement la fin de sa vie. Il mourut à Dublin, le 17 septembre 1762, à l'âge de quatre-vingt-trois ans.

Comme exécutant, Geminiani paraît avoir eu un talent de premier ordre, car on ne voit pas que son mérite ait jamais été contesté. L'opinion n'est pas aussi unanime à l'égard de ses compositions. Les uns, tels que Avison, les citent comme des modèles d'une excellente musique instrumentale ; d'autres, comme le docteur Burney, disent, au contraire, que sa musique, bonne quant à l'harmonie, est défectueuse dans le rythme et dans la mélodie. Quoi qu'il en soit, on voit qu'il s'était proposé

de s'écarter du style de Corelli; mais si les formes de ses compositions sont plus modernes, plus jeunes que celles de ce grand maître, il s'en faut qu'on y trouve autant de verve, d'invention, et que le style en soit aussi pur. Comme écrivain didactique, Geminiani mérite des éloges pour son *Art de jouer du violon*, qui est un bon livre élémentaire; mais le reste de ses ouvrages, et surtout son *Guide harmonique*, sont au-dessous de la critique. Ce dernier ne contient qu'une collection de résolutions harmoniques, écrites d'un style incorrect.

Voici la liste de ouvrages pratiques et théoriques de cet auteur : 1° 12 *Solos for a violin* (Douze solos pour violon), op. 1, Londres, 1716. 2° 6 *Concertos in 7 parts*, op. 2, Londres, 1732, et Paris, 1755, en partition. 3° 6 *Concertos in 7 parts*, op. 3, Londres, deuxième édition, Paris, 1755, en partition. 4° Douze solos pour violon, op. 4, Londres, 1759. 5° Six solos pour violoncelle, op. 5. Ils sont extraits des solos de violon. 6° Six concertos, Londres, 1741. 7° 6 *Concertos in 8 parts*, op. 7. 8° Douze sonates pour violon, op. 11, Londres, 1758. 9° Douze trios, en deux recueils. 10° Six trios tirés de l'œuvre 1. 11° *Lessons for the harpsichord* (Leçons de clavecin), Londres; Burney assure qu'elles sont inexécutables. 12° *The Harmonical Miscellany, containing sundry modulations on a Bass, calculated for the improvement of students in music*, etc. (Mélanges harmoniques, etc.), deux suites, Londres, 1755. On y trouve une pièce intitulée : *la Forêt enchantée*. 13° *Rules for playing in taste* (Règles pour exécuter avec goût) et *Treatise on good taste* (Traité sur le goût), Londres, 1759 et 1747. E.-L. Gerber (*Neues hist. Lex. der Tonk.*, t. I<sup>er</sup>, p. 285) dit que ces deux ouvrages ont été traduits en français; je crois que c'est une erreur. 14° *The Art on playing the violin, containing all the rules necessary to attain perfection on that instrument*, etc. (L'art de jouer du violon, contenant toutes les règles nécessaires pour arriver à la perfection sur cet instrument), Londres, 1740. La deuxième édition a pour titre : *The entire new and compleat Tutor for the violin, containing*, etc., Londres, Preston (sans date), in-4°. La traduction française a paru peu de temps après; une seconde édition de cette traduction a été publiée depuis lors par Sieber fils, à Paris. Il y a aussi une traduction allemande, datée de Vienne, 1785. 15° *Guida armonica, o Dizionario armonico, being a sure guide to harmony and*

*modulation* (Guide harmonique, etc.), Londres, 1742. On trouve une analyse de cet ouvrage dans le second volume des notices (*Nachrichten*) de Hiller, p. 82. Une traduction française a paru en 1756, et une hollandaise, sous le titre de *Dictionarium harmonicum of sekere Wegwijzer tot de ware Modulatje*, a été publiée dans la même année. Il y a une suite de cet ouvrage intitulée : *Supplément to the Guida armonica, with examples shewing it's use in composition*, Londres, Johnson (sans date), in-4°, avec dix pages de musique. 16° *The Art of accompaniment, containing a new and well-digested Method to learn to perform Thorough Bass on the Harpsichord, Organ, etc.* (L'art de l'accompagnement, etc.), Londres, Preston, vers 1755.

GEMMINGEN (BERNHARD-FRÉDÉRIC, baron de), conseiller privé du duc de Wurtemberg, président de la régence de Stuttgart et du tribunal de la banque, naquit à Heilbronn, le 5 novembre 1726. Après avoir terminé d'une manière brillante ses études à Tubinge et à l'Université de Gœttingue, il fit quelques voyages pour compléter son instruction dans les sciences et dans les arts. La musique avait particulièrement occupé sa jeunesse; il la cultivait toujours comme un délassement à ses travaux, et fut un des amateurs les plus distingués de l'Allemagne. Il n'était âgé que de vingt-deux ans, lorsqu'il fut nommé, en 1748, conseiller du gouvernement à Stuttgart; dans la suite, d'autres dignités et d'autres honneurs lui furent accordés. Il mourut à Stuttgart, le 19 janvier 1791. On trouve des détails étendus sur sa vie dans le *Nécrologe* de Schlichtegroll, ann. 1791, t. II, avec des additions dans le deuxième volume de 1792. Le baron de Gemmingen possédait un talent remarquable sur le piano; il a beaucoup écrit pour cet instrument, mais la plupart de ses ouvrages sont restés en manuscrit; on n'en a publié que trois sonates à quatre mains, op. 1, Offenbach, 1786.

GENAST (FRANÇOIS-ÉDOUARD), chanteur et acteur au théâtre du grand-duc de Saxe-Weimar, est né à Weimar, en 1789. Il a reçu, dit-on, des leçons de chant des meilleurs maîtres de l'Allemagne. Sa voix était un baryton d'un timbre agréable; mais elle avait peu de puissance. Le rôle de *don Juan* est celui qui lui a fait le plus d'honneur; il l'a joué partout avec le plus heureux succès, et c'est principalement à ce rôle qu'il a dû la faveur dont il a joui à Hambourg, à Leipsick, à Berlin, et dans quelques autres villes où il a donné des représentations. A Berlin, on le préférerait à Blum,

quoiqu'il lui fût réellement inférieur comme chanteur. En 1829, il fut engagé au théâtre de Weimar, et il y chanta jusqu'en 1844. Alors il prit sa retraite, avec une pension qui lui fut accordée par le grand-duc. Genast s'est fait connaître avantagusement comme compositeur de chansons à trois voix d'hommes, dont il a été publié un recueil à Leipsick, chez Peters, et à voix seule, avec accompagnement de piano. On connaît de lui douze œuvres de ce genre. Une de ses meilleures compositions est la musique d'un poème de Saphir, intitulé : *Des Hauses letzte Stunde* (la Dernière Heure à la maison), avec accompagnement d'orchestre ou de piano. Il a souvent chanté ce morceau dans ses voyages, et toujours avec succès. En 1835, Genast a fait représenter au théâtre de Weimar un opéra intitulé : *Der Verräther in den Alpen* (le Traître dans les Alpes).

**GENDRAT (THOMAS)**, né au Mans, en 1543, fut maître de musique des enfants de chœur de l'église Saint-Julien, de cette ville. Du Verdier dit, dans sa *Bibliothèque française*, qu'il vivait en 1584, et qu'il avait écrit quatre livres de chansons à quatre, cinq, six, sept et huit parties, lesquelles n'étaient point imprimées. On ignore si elles l'ont été depuis le temps où vivait cet écrivain.

**GENDRE (JEAN LE)**, né à Paris, au commencement du seizième siècle, fut chantre de la chapelle des rois de France François I<sup>er</sup> et Henri II. Il a publié : *Briefue introduction en la musique, tant au plain-chant que choses faictes* (1), Paris, Pierre Attaignant, 1545, in-8°. Du Verdier a confondu ce Le Gendre avec Jean Le Gendre d'Orléans, mathématicien, qui a publié une *Histoire du temps*, imprimée à Paris, en 1550. On trouve deux chansons françaises de Le Gendre dans le *XVI<sup>e</sup> Recueil contenant XXXIX chansons nouvelles à quatre parties*, Paris, Attaignant, 1545, in-4° obl.

**GENÉE (JEAN-FRÉDÉRIC)**, acteur dans les rôles de basse, est né à Königsberg, en 1795. Après avoir été attaché pendant plusieurs années au théâtre de Königsstadt à Berlin, il a été engagé pour l'opéra allemand de Paris, en 1829. Meilleur acteur que chanteur, le rôle où il eut le succès le plus décidé dans cette ville,

fut celui du geôlier dans *Fidelio*. Postérieurement, Genée a reparu au théâtre de Berlin, puis à Dresde. En 1841, il s'est chargé de la direction du théâtre de Königsberg ; il la conserva encore en 1845.

**GENERALI (PINNA)**, compositeur, n'est pas né à Rome, comme le croient les Italiens eux-mêmes, mais à Masserano, près de Verceil, dans le Piémont, le 4 octobre 1785. Le nom véritable de son père était *Mercandetti* (voyez GAZZONI, *Della Letteratura Vercellese*). Des affaires de commerce qui n'avaient pas réussi obligèrent cet homme à se retirer à Rome, avec son fils qui n'était âgé que de deux ans, et à changer son nom en celui de *Generali*. Jean Massi, ancien élève de Durante et bon musicien, fut l'instituteur du fils pour la musique et la composition. Les premiers ouvrages du jeune artiste consistèrent en messes, psaumes et autres morceaux pour l'église ; mais bientôt il sentit se développer en lui le goût de la musique dramatique, et son premier opéra (*gli Amanti ridicoli*) fut représenté à Rome, en 1800, lorsqu'il n'était âgé que de dix-sept ans. Après qu'il eût donné cet ouvrage, il parcourut une partie de l'Italie méridionale, et ne retourna à Rome, en 1801, que pour écrire la cantate *Roma liberata* ; l'opéra bouffe, *il Duca Nostolone*, et la farce, *la Villana al cemento*. Doué des qualités du talent, Generali faisait voir, dès ces premiers essais, qu'il était appelé à prendre un rang distingué dans son art ; mais entraîné dans une vie désordonnée par des passions fougueuses, il s'abandonna dans sa jeunesse à des excès condamnables, et finit par altérer ses facultés artistiques. Plus tard, lorsqu'il eut mis un terme à ses désordres, il ne trouva plus pour ses travaux les dons heureux dont la nature paraissait l'avoir doté à l'aurore de sa carrière. En 1802, il se rendit à Bologne et y écrivit une farce intitulée : *le Gelosie di Giorgio*, puis il donna à Venise *la Pamela nubile*, jolie production d'un style léger et de bon goût ; cet ouvrage fut suivi dans la même ville de *la Calcolaja*. En 1805, il y fit représenter aussi *Misanthropia e pentimento*, et *gli Effetti della somiglianza*. Appelé à Milan dans la même année, il y écrivit son *Don Chisciotto*, où se trouvent des morceaux bouffes pleins de verve et de mélodies agréables. De retour à Venise, il y fit représenter un opéra *semi-seria*, intitulé : *Orgoglio ed Umiliazione* ; cet ouvrage ne réussit pas. En 1807, Generali se rendit à Naples, et y écrivit, pour le théâtre Saint-Charles, *l'Idolo cinese*, qui fut accueilli avec froideur ;

(1) *Chose faite* (res facta) signifiait autrefois le contrepoint écrit, pour le distinguer du contrepoint improvisé sur le plain-chant, que faisaient les chœurs du chœur, et qu'on désignait par les noms de *contrapunctum* ou de *chant sur le livre*. Les expressions *res facta* et *chose faite*, en usage depuis le treizième siècle, ont été abandonnées au commencement du dix-septième.

et dans la même année, il alla à Florence pour y faire représenter *lo Sposo in Bersaglio*. En 1808, il donna, à Venise, *le Lagrime d'una Vedova*, et *il Ritratto del Duca*, puis, à Vienne, *lo Sposo in contrasto*. L'année suivante il retourna à Venise pour y écrire *la Moglie di tre mariti*, puis il alla à Rome et y composa l'opéra bouffe : *Amore vince lo sdegno*, qui a été joué plus tard à Milan, sous le titre : *Amor prodotto dall' odio*.

De toutes les villes d'Italie, Venise était celle qui accueillait les productions de Generali avec une faveur constante. Il y fut rappelé en 1810, et y donna, dans la même année, la cantate *Ero e Leandro*, et les deux farces en un acte *l'Adelina* et *la Cocchina*. *L'Adelina* a joué longtemps de la faveur publique et a été joué sur tous les théâtres de l'Italie. En 1811, il écrivit au printemps, pour le théâtre de la Scala, l'opéra bouffe *Chi non risica non rosica*, puis il alla à Rome et y fit représenter *la Vedova delirante*, qui fut suivie dans la même année, à Venise, de *la Soffoca per gli altri e l'astuta per se*. En 1812, l'auteur de tant d'ouvrages, écrits la plupart avec trop de précipitation, alla à Naples pour composer *Gaulo ed Ostone*, qui ne réussit point; puis il alla à Milan, où il fut plus heureux dans *la Vedova stravagante*, qui fut suivi, à Bologne, de *l'Ordo che ci vede*. Appelé de nouveau à Venise, en 1813, Generali y écrivit une farce intitulée : *Isabella*, puis il alla à Naples et y fit représenter *Eginardo e Lisbetta*. Son opéra *Amore vince lo sdegno* fut ensuite retouché et fut joué avec quelques morceaux nouveaux à Milan. Generali passa toute l'année 1814 à Turin et y écrivit *Bajazetto*, *la Contessa di colle erboso* et *il Servo padrone*. En 1815, il donna, à Milan, *l'Impostore ossia il Marcotondo*, et dans la même année il écrivit, à Venise, *i Baccanali di Roma*, son meilleur ouvrage, et celui qui a obtenu le succès le plus général. L'année suivante, il alla à Trieste et y composa une cantate intitulée : *la Beneficenza*, puis *la Festale*, opéra sérieux. Il partit ensuite pour Bologne, et y donna *il Trionfo d'Alessandro*. Au printemps de 1817, il écrivit dans la même ville *Elato*; puis, au carême de la même année, il donna à Milan *Rodrigo di Valenza*. Dans les derniers jours de cette année, 1817, Generali fut appelé à Barcelone pour y prendre la direction de la musique du théâtre. Il y demeura trois ans et y fit représenter les opéras de sa composition qui avaient eu du succès en Italie. C'est de cette époque que date la réforme que Generali fit dans son

existence d'artiste, et qu'il prit des habitudes plus sérieuses.

De retour en Italie, vers la fin de 1821, il écrivit pour divers théâtres : *il Gabba mondo*, *Elena ed Alfredo*, *Adelaide di Borgogna*, *Chiara di Rosenberg*, et *la Testa meravigliosa*, ouvrages écrits dans une manière modifiée qui se rapprochait du style de Rossini, mais qui n'excitèrent qu'un médiocre intérêt, parce que le public n'accordait alors d'attention qu'aux productions du maître de Pesaro. Les dégoûts que causèrent à Generali l'indifférence du public et les mauvais succès de quelques-uns de ses derniers ouvrages lui firent saisir avec empressement une occasion favorable de cesser d'écrire pour la scène; la place de maître de chapelle de la cathédrale de Novare était vacante : elle lui fut offerte, et il l'accepta. Pendant quelques années, il ne put plus occupé que de la composition de morceaux de musique d'église; cependant il rentra dans la carrière du théâtre en 1827, par l'opéra dramatique *il Foto di Jofia*, qu'il fit exécuter au théâtre de la Pergola, à Florence, le 11 mars. L'ouvrage n'eut point de succès le premier jour; mais il fut mieux goûté dans la suite. En 1829, Generali donna à Trieste un opéra bouffe intitulé : *il Divorcio persiano*, et *il grand Bazzaro di Bassora*; mais l'exécution fut si défectueuse, que l'ouvrage n'eut pas de succès. L'ancien théâtre de sa gloire, Venise, fut témoin de sa dernière infortune dramatique, car *Francesca da Rimini*, écrite par lui pour l'ouverture du théâtre de la Fenice, fut mal accueillie le 26 décembre 1830, et les spectateurs s'écrièrent plusieurs fois pendant le cours de la représentation, pour indiquer les reminiscences qu'ils remarquaient dans l'ouvrage : *Semiramide! Mosè!* Cet échec fut le dernier que Generali éprouva au théâtre. Depuis lors, il n'écrivit plus, et il mourut à Novare, le 3 novembre 1835, à l'âge de quarante-neuf ans. Cet artiste a inventé plusieurs formes d'harmonie et de modulation dans ses premiers opéras; Rossini s'est approprié ces choses par l'adroit usage qu'il en a su faire. Parmi ses meilleurs ouvrages on cite : *l'Adelina*, *i Baccanali di Roma* et *la Moglie di tre mariti*. M. Piccoli (Constantin) a publié après sa mort : *Elogio del maestro di Cappella Pietro Generali*, Novare, 1835, in-8°.

GENET (ELIAZAR ou ELIAR), musicien français, fut surnommé *Carpentras* ou *il Carpentrasso*, parce qu'il naquit dans la ville de Carpentras (Vaucluse), dans la seconde moitié du quinzième siècle. Ainsi que la plupart des

compositeurs de musique d'église qui étaient chantes de chapelle, Genet était prêtre. Il entra comme tel, et comme musicien fort instruit, dans la chapelle du pape, sous le pontificat de Léon X, en qualité de chapelain-chante. Il écrivit alors pour le service de cette chapelle des *Magnificat* qui sont en manuscrit dans les archives de la chapelle, sous le numéro 76, et les *Lamentations de Jérémie* pour la semaine sainte. Ce dernier ouvrage parut si beau à Léon X, qu'il prit l'auteur sous sa protection, et qu'il le fit évêque *in partibus*, le 1<sup>er</sup> novembre 1518. Il était déjà premier chapelain-chante apostolique depuis 1515, et il fut ensuite maître de la chapelle. Quelque temps après, le pape envoya Genet en mission à Avignon, pour régler des affaires qui concernaient le saint-siège. Après la mort de ce pape et celle d'Adrien VI, Genet retourna à Rome, sous le pontificat de Clément VII. Ses anciens collègues de la chapelle crurent devoir lui faire honneur, en exécutant, le jeudi et le vendredi saint, ses *Lamentations de Jérémie*; mais Genet, frappé de quelques imperfections de cet ouvrage, qu'il n'avait point entendu depuis longtemps, et peut-être aussi des altérations qui s'y étaient introduites dans l'exécution, le corrigea, y fit des changements et des additions, puis le fit copier avec luxe sur vélin et avec des miniatures; il y mit cette inscription en lettres d'or; *Ad sanctissimum maximumque Pontificum Clementem septimum Eligariti Geneti nomine, vulgo nuncupati Carpentras capella pontificis olim magistrali*:

## EPIGRAMMA.

Quis fuerant olim decimi pergrata Leonis  
Lamenta atque tuis auribus alma parens,  
Corrupta hinc vester vix eguotebat olivus  
Carpentras, qui operis musicus author erat.  
Quocirca illa aus non solum cantibus idem  
Restituit, multo sed meliora dedit.  
An meliora autem dederit subitara veretur  
Judicium decem paginas pontificis,  
Quocumque tamen donum, pater alma, serena  
Fronte cape, et famuli sis memor usque tui (1).

Ces vers prouvent que non-seulement Genet crut devoir faire des améliorations à son ou-

(1) « Bon père, votre élève Carpentras, qui était compositeur de musique, reconnaissait à peine les *Lamentations* qui furent jadis agréables aux oreilles de Léon X et aux tiennes; c'est pourquoi il ne les rend pas comme elles étaient, mais il les donne beaucoup meilleures. Quant à savoir s'il les a améliorées, il craint le jugement d'un savant pontife. Quel qu'il en soit, accepte cependant le don avec un front serein, et souviens-toi, bon père, de ton serviteur. » (Traduction de M. Laurens.)

vrage, mais qu'il le reconnaissait à peine, cause des altérations faites par les copistes et les chantes. Le manuscrit dédié par le musicien-évêque à Clément VII, se trouve dans les archives de la chapelle pontificale, sous le numéro 125. J'ai dit, dans la première édition de cette *Biographie*, que les chapelains chantes de la chapelle pontificale conservèrent l'usage de chanter les *Lamentations* écrites par Genet longtemps après que des compositions d'un meilleur goût eurent paru, et que, nonobstant l'opinion avantageuse que tous les musiciens de Rome avaient du génie de Palestrina, il fallut un ordre exprès du pape Sixte-Quint pour faire substituer, en 1587, les admirables *Lamentations* de l'illustre compositeur au lourd contrepoint de Genet, dans la chapelle pontificale. Ce mot de *lourd contrepoint* a choqué M. Laurens, secrétaire de la Faculté de Montpellier, archéologue et amateur distingué de musique et des arts en général, qui a relevé cette expression, croyant qu'elle n'est que la traduction de l'opinion de Baini (2). M. Laurens, d'ailleurs fort bienveillant pour moi, croit que je n'aurais pas émis un pareil jugement si j'avais connu les *Lamentations* du maître de Carpentras, et pour m'éclaircir à cet égard, il a publié, à la suite de sa notice, la première *Lamentation* en partition pour quatre voix graves sur le plainchant. Je l'en remercie; mais je lui fais observer que s'il avait voulu démontrer la justesse de mon appréciation, il n'aurait pu mieux faire. Qu'est-ce, en effet, que ce morceau? Le plainchant du sixième ton accompagné d'une harmonie écrite avec pureté, mais sans élégance, sans recherche, sauf quelques rares imitations à l'unisson et à l'octave, et empreintes de monotonie, à cause de ces voix pareilles et graves. Non-seulement, il n'y a aucune comparaison à faire entre cet ouvrage et l'œuvre admirable de Palestrina, mais Genet est évidemment très-inférieur, dans sa manière d'écrire, à Joachim Des Prés, son prédécesseur.

Genet dut être envoyé à Avignon avant la fin de 1521, car le pape Léon X mourut le 1<sup>er</sup> décembre de cette année, et ne dut revenir à Rome qu'en 1524, ou plus tard, puisque Clément VII ne fut couronné que le 25 novembre 1523. On voit, par l'épître dédicatoire d'un livre de messes dont il sera parlé tout à l'heure, laquelle est adressée au même Clément VII, que Genet ne resta pas longtemps à

(2) *Revue de la musique religieuse*, de M. Danjou, t. III p. 49-52.

Rome, à l'époque de ce voyage, car il y parle d'une grande maladie de la tête qui lui survint à Avignon en 1527, et qui ne lui laissait point de repos, lui causant de grandes douleurs, et lui faisant l'effet de vents contraires qui se seraient heurtés dans son cerveau. Il avait eu recours à la médecine; mais, pour son malheur, aucun médecin n'avait pu découvrir la cause de son mal, ni conséquemment y porter remède. Dans les intervalles où ses souffrances étaient moins aiguës, il cherchait dans la musique des consolations pour son âme attristée; c'est ainsi qu'il a écrit quatre volumes pour le service de l'église. Il s'est décidé à les faire imprimer avec de grandes dépenses. Il a soin de rappeler à Clément les bienfaits qu'il a reçus de Léon X, afin que le nouveau pape soit pas moins généreux. Cette dédicace est datée d'Avignon, aux ides de mai 1532 (1).

Les quatre volumes dont parle Genet dans son épître dédicatoire sont : 1° Un livre de messes. 2° Un livre de *Lamentations de Jérémie*. 3° Un livre d'hymnes. 4° Un livre de *Magnificat*. Ils ont tous été imprimés à Avignon par Jean de Channay, avec des caractères de musique de formes nouvelles, gravés et fondus par Étienne Briard, de Bar-le-Duc. La rareté de ces volumes est si grande, qu'aucun bibliographe n'en avait eu connaissance, et qu'aucun catalogue n'en avait indiqué l'existence, avant que M. Antoine Schmid, conservateur de la musique à la Bibliothèque impériale de Vienne, en eût donné la description (2), d'après l'exemplaire, unique jusqu'à ce jour, qui se trouve dans ce riche dépôt d'œuvres musicales.

Le livre de messes a pour titre : *Liber primus missarum Carpentras*, en lettres onciales. Au-dessous se trouvent les titres de toutes les messes, au nombre de cinq. Ces titres sont : 1° *Se mihihi ne vieni*. 2° *Al ombre d'ung buissonet*. 3° *Le Cœur fut mien*. 4° *Fors seulement*. 5° *Encore tray te louer*. A la fin du volume on lit : *Impressum Avenionis industria et impensis prefati Reus. Do. Elstary Geneti alias Carpentras, Sacre capelle S. D. U. Pape Magistri, et Us. Ma. Stephani Relloni Vicentini ordinis predicatorum per Magistrum Johannem de Channay. Anno Domini millesimo quingentesimo trigesimo secundo, die XV mensis maji*, in-fol. max. gothique. Dans la même année

1532, parurent les *Lamentations de Jérémie*, du même artiste, sous ce titre : *Liber Lamentationum Hieremie prophete Carpentras per eundem nuper auctarum : et accuratius recognitarum, que cum jam pridem venissent in manus multorum : et earum pars forsitan esset impressa citra auctoris voluntatem : manuque ultima nondum addita : idemerat : quo is ad unguem castigatis et elucidatis omnes immorentur*. A la fin du volume, on lit : *Impressum Avenionis industria et impensis prefati Uene. Do. Elstarii Geneti alias Carpentras sacre capelle S. D. U. Pape Magistri, per Magistrum Johannem de Channay. Anno Domini millesimo quingentesimo trigesimo secundo, die XIII mensis Augusti*, in-fol. m.

Le livre des hymnes, qui forme le troisième volume, a pour titre : *Liber Hymnorum usus Ro. Ecclie (romane ecclesie) auctore Carpentras*. Il est dédié au cardinal Hippolyte de Médicis. Le volume est composé de cent vingt feuillets chiffrés. Les caractères de musique et du texte sont semblables à ceux des autres volumes, mais on n'y voit ni nom d'imprimeur ni date, et l'épître dédicatoire, en tête de laquelle on lit : *Amplius. patri. et dno illustriss. D. Hipp. card. de Medicis Elstarius genitus Carpen. S. P. D.*, n'est également pas datée. Il est hors de doute cependant que ce livre d'hymnes n'a pas été imprimé avant 1533, puisque c'est dans cette année qu'Hippolyte de Médicis fut élevé au cardinalat, et qu'il a dû paraître au plus tard en 1534, puisque le cardinal mourut au mois de février 1535. Ce volume contient les hymnes des fêtes principales de l'année, au nombre de quarante-deux, toutes à quatre parties.

Le quatrième volume est intitulé : *Liber cantici Magnificat, omnium tonorum, auctore Carpentras*, in-fol. max. de cent vingt-quatre feuillets chiffrés, sans nom de lieu, d'imprimeur et sans date, mais imprimé avec les mêmes caractères que les volumes précédents. On n'y trouve ni dédicace, ni préface : peut-être doit-on en conclure que Genet avait cessé de vivre au moment de la publication. Bien que le titre du volume ne mentionne que les *Magnificat* des huit tons, on y trouve les antieppes de la Vierge : *Alma redemptoris mater*, *Ave Regina celorum*, *Salve Regina* et *Regina celi letare*, à quatre voix, ainsi que quelques motets, dont un (*Dignare me laudare te*) à quatre voix, de Claudin (Claude de Serresy). Deux *Magnificat*, du premier ton et du huitième, extraits de ce livre, ont été publiés dans

(1) Le savant bibliothécaire de la Bibliothèque impériale de Vienne, Antoine Schmid, en a publié le texte dans l'écrit périodique intitulé *Cantilia*, t. 22, p. 69-70.

(2) *Cantilia*, t. 23, p. 62-72 et 199-200.

le recueil de ceux de Morales, intitulé : *Magnificat omnitionum cum quatuor vocibus. Christophori Morales Hispani aliorumque excellentium virorum in amplissima hac forma characterique perspicuo pro divini cultus decore atque commodo. Summa nuper diligentia impressum in lucem prodit, Venetiis, apud Antonium Gardanum, 1562, in-fol. mag.*

Les cinq messes du premier volume de la rarissime collection d'Avignon sont en partition manuscrite dans la Bibliothèque impériale de Vienne, ainsi que l'antienne de l'avent *Gabriel Angelus locutus est*, à quatre voix, tiré du volume des *Magnificat*. Deux leçons des *Lamentations de Jérémie* (*Incipit Lamentatio Jeremiæ Prophetæ, et Joth. Munus mulierum*) ont été reproduites dans le recueil intitulé : *Lamentationes Jeremiæ prophetæ a variis auctoribus compositæ*, Lutetia, apud Adr. Le Roy et Robert. Ballard, 1557, in-fol. M. J.-B. Laurens (voyez ce nom) a publié la première en partition (à quatre voix) dans la *Revue de la musique religieuse* de M. Danjou (t. III, p. 63-73). Dans le premier livre des *Motetti della Corona*, imprimé par Octave Petrucci, à Fossombrone, en 1514, on trouve le motet *Bonitatem fecisti cum servo tuo*, à quatre voix, composé par Genet. Le troisième livre de la même collection, imprimé en 1519, contient un *Cantate Domino Canticum*, et le quatrième (1519), un *Miserere mei, Deus*, du même auteur. Les deux psaumes *Legem pone mihi et Bonitatem fecisti cum servo tuo*, ont été réimprimés dans le recueil intitulé : *Psalmorum select. a præstantissimis musicis in Harmonias 4, 5 et plur. vocum redactorum Tomus II*, Norimbergæ, apud Joh. Petrejum, 1539, in-4°. Enfin, on trouve quatre motets du Carpentras dans les *Motetti a due voci de diversi autori lib. I*, publiés à Venise, par Ant. Gardane, 1543, in-4°.

**GENGENBACH** (NICOLAS), cantor à Zeitz au commencement du dix-septième siècle, né à Colditz, en Saxe, est cité par Waither comme auteur d'un traité de musique intitulé : *Musica nova, neue Singkunst, sowohl nach der alten Solmisation, als auch neuen Bobisation und Bebisation* (Musique nouvelle, ou nouvel art du chant, tant d'après l'ancienne solmisation, que par les nouvelles Bobisation et Bebisation), Leipsick, Elie Rehefeldt et Jean Grosse, 1626, in-8°. L'ancienne solmisation est celle de la méthode des nuances, et les nouvelles *Bobisation* et *Bebisation* sont les méthodes pour solfier par sept noms de notes.

BIOGR. UNIV. DES MUSICIENS. T. III.

**GÉNIN** (F.), littérateur et amateur de musique, né à Paris, en 1803, fit ses études dans les collèges de cette ville et suivit les cours de l'École normale; puis il fut nommé professeur de littérature française à la faculté des lettres de Strasbourg. Lorsque M. Cousin fut appelé au ministère de l'instruction publique (1843), Génin y obtint la place de chef de division; mais il donna sa démission après la chute du cabinet dont ses amis faisaient partie. Il avait été pendant plusieurs années l'un des rédacteurs du *National*. On a de ce littérateur plusieurs ouvrages estimés dont la notice se trouve dans la *Littérature française contemporaine* de M. Bourquelot (t. IV, p. 56-57). Il a rédigé le feuilleton musical dans la *Revue indépendante*, et a composé une musique nouvelle pour l'ancien opéra-comique de Sédaïne, *On ne s'avise jamais de tout*, qui fut représenté au théâtre de l'Opéra-Comique, le 28 avril 1845. M. Génin est mort, à Paris, le 19 mai 1856, à l'âge de cinquante-trois ans.

**GENISCHTA** (J.), pianiste, violoncelliste et compositeur russe, né vers 1810, est directeur d'une société de chant à Moscou. Il occupait déjà cette position en 1837. Parmi ses compositions, on remarque : 1° Grande sonate pour piano et violoncelle, op. 6, Leipsick, Kistner. 2° Grande sonate pour piano et violoncelle ou violon, op. 7, *ibid.* 3° Trois nocturnes pour violoncelle avec violon, op. 10, *ibid.* 4° Grande sonate pour piano et violoncelle, op. 9, *ibid.* 5° Grande sonate (en ut) pour piano seul, op. 12, Hambourg, Schubert. 6° Sonate (en re) pour piano et violoncelle, op. 13, Leipsick, Hofmeister. 7° Fantaisie pour piano seul, op. 14, *ibid.* Le style de ce compositeur s'est formé sous l'influence de la musique de Beethoven.

**GENLIS** (STÉPHANIE-FÉLICITÉ DUCREST DE SAINT-AUBIN, comtesse DE), femme célèbre dans l'histoire de la littérature française, naquit le 25 janvier 1746, près d'Autun, en Bourgogne. Lorsqu'elle parut dans le monde, elle portait le nom de mademoiselle de Saint-Aubin, qui était celui d'un fief de son père. Ce fut moins aux avantages d'une noblesse de troisième ordre, dont elle était vaine, qu'aux talents et aux qualités de l'esprit qui la distinguaient, que mademoiselle Ducrest dut ses succès. Elle était fort instruite dans la musique, et jouait bien de la harpe. Sa famille ayant été ruinée par des malheurs, elle était venue à Paris avec sa mère et y vivait dans une situation médiocre, lorsqu'elle épousa, à l'âge de dix-huit ans, le marquis de Sillery, comte de

Genlis. Devenue nièce de madame de Montesson, maîtresse du duc d'Orléans, elle dut à cette alliance l'avantage d'être nommée dame d'honneur de la duchesse de Chartres, et d'être chargée de l'éducation de ses enfants, au nombre desquels étaient Louis-Philippe, qui devint roi des Français, et madame Adélaïde. Madame de Genlis écrivit pour l'instruction de ses élèves son *Théâtre d'éducation*, *Adèle et Théodore*, *les Veillées du château*, et les *Annales de la vertu*. Ces ouvrages commencèrent d'une manière brillante sa réputation littéraire, augmentée ensuite par une multitude presque fabuleuse d'autres livres de toute espèce. Il n'est pas dans la nature de ce dictionnaire biographique d'entrer dans un examen du mérite de madame de Genlis comme écrivain; je n'en parle que comme auteur de quelques romances dont elle avait fait les paroles et la musique, et surtout d'une *Méthode de harpe*, dont la première édition parut en 1802. Les principes fondamentaux de cette méthode avaient été posés précédemment dans le roman moral intitulé : *Adèle et Théodore*. Ils consistaient particulièrement dans l'emploi du petit doigt pour les traits de toute espèce, ce qui était contraire à la méthode de tous les professeurs de harpe de l'ancienne école. La seconde édition de la *Méthode* de madame de Genlis a été publiée sous ce titre : *Nouvelle Méthode pour apprendre à jouer de la harpe en moins de six mois de leçons, et contenant un enseignement et des détails entièrement nouveaux sur les sons harmoniques et sur plusieurs autres effets également nouveaux que peut produire cet instrument*, Paris, madame Duban, 1805, in-fol. de 71 pages. Les sept premiers chapitres de cet ouvrage renferment des recherches intéressantes sur la harpe, sur son origine et ses progrès, et des remarques remplies de justesse sur le goût, l'expression, le choix d'un instrument, la manière de le monter, enfin, sur les diverses écoles des professeurs de harpe. Le reste contient des exercices. L'ouvrage se fait remarquer d'ailleurs par un mérite de style fort rare.

Après les événements de la révolution, madame de Genlis sortit de France et se rendit en Angleterre, puis en Allemagne. Sous le consulat, son nom fut rayé de la liste des émigrés, et elle revint à Paris, amenant avec elle un jeune orphelin (M. Casimir Becker) qu'elle avait adopté à Berlin, qui devint son élève, et qui s'est fait un nom comme virtuose sur la harpe. Madame de Genlis est morte à Paris, le 31 décembre 1830.

GENOVES (THOMAS), compositeur espagnol, né dans les premières années du dix-neuvième siècle, a donné au Théâtre-Italien de Madrid, en 1831, l'opéra sérieux intitulé : *la Rosa bianca e la Rosa rossa*. En 1834, il se rendit en Italie et résida d'abord à Bologne, puis à Rome, et enfin à Naples, où je l'ai connu en 1841. Il a écrit, dans la première de ces villes, l'opéra de demi-caractère *Zelmira*, qui fut représenté en 1833. Dans l'année suivante, il fit représenter à Rome *la Battaglia di Lepanto*, et à Venise, en 1838, *Bianca di Belmonte*. En 1840, il composa à Naples *Iginia d'Atti*, qui fut représenté au Théâtre du Fondo. En 1845, il a écrit à Milan *Luisa della Valliera*, qui n'a obtenu qu'un médiocre succès. M. Genoves a publié à Milan, chez Ricordi, un recueil de huit romances et quatre duos, intitulé : *Le Sere d'autunno al Monte Pincio*. Les morceaux détachés d'*Iginia d'Atti* ont été publiés chez le même éditeur.

GENST (AUGUSTE DE), pianiste et compositeur, né à Bruxelles, le 24 juin 1801, fut élève de Cazot (voyez ce nom) pour le piano. Il a publié beaucoup de fantaisies et d'airs variés pour piano seul, ou avec accompagnement de violon ou de flûte. Environ quarante morceaux de cet artiste ont paru à Bruxelles, en Hollande et en Allemagne. Les plus connus sont des variations sur un air hongrois, une fantaisie sur la tyrolienne de *la Fiancée*, des variations sur la balade de *la Dame Blanche*, une fantaisie sur la tyrolienne de *Guillaume Tell*, et des variations sur la ronde du *Solitaire*.

GENTILI (GEORGES), compositeur et premier violon de la chapelle ducale de Venise, naquit dans cette ville vers 1668. On a imprimé les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Sonate a tre, due violini e violoncello col basso per l'organo*, op. 1, Venise, 1701, in-4°. 2° *12 Sonate a violino solo e continuo*, op. 3. 3° *Sonate en trio*, op. 4. 4° *Concerti a 4 e 5 stromenti*, op. 5, Venise, 1708.

GENTILI (SERAFINO), ténor distingué, naquit dans une des îles des lagunes de Venise, en 1786. Il commença ses études musicales dans cette ville et les acheva à Milan. Sa brillante carrière commença vers 1807. Il se fit entendre sur les principaux théâtres de l'Italie, particulièrement à Milan, Turin, Ferrare, Rome et Naples. Il se retira de la scène, en 1828 et mourut à Milan, au mois de mai 1835.

GEORG (J.-G.), violoniste et directeur de musique au théâtre de Nuremberg, vers 1833, est né en Autriche. Il a publié : 1° *Des variations pour le violon sur des thèmes originaux*, avec



deux violons, alto et basse, op. 1 et 5, Hanovre, Bachmann, et Vienne, Artaria. 2° Un pot-pourri pour la clarinette sur des thèmes du *Freischütz*, de Weber, Hanovre, Bachmann. 3° *Superbi ab initio*, air d'église, pour soprano avec orchestre, Vienne, Artaria. 4° Chants pour quatre voix d'homme, op. 4 et 7, Vienne, Artaria. 5° Trois canzonettes italiennes pour voix seule avec accompagnement de piano, Vienne, Artaria. M. Georg a eu manuscrit une messe à quatre voix et orchestre. Cet ouvrage a été exécuté à Nuremberg, en 1826.

GEORGE (SILASTIK), pianiste distingué, né à Mayence dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, paraît avoir vécu d'abord à Gotha, puis s'est établi à Moscou où il est mort. On a de cet artiste : 1° Six sonates faciles pour le piano, op. 1. Gotha, Gerstenberg, 1796. 2° Six autres sonates, op. 2, *ibid.* 3° Six suites d'airs russes variés pour le piano, *ibid.*

GEORGE (J.-P.), fils du précédent, professeur de piano à Moscou, né vraisemblablement à Gotha, a publié en cette ville : 1° Deux sonates pour le piano, op. 1, Gotha, Gerstenberg, 1797, et Offenbach, André. 2° Six sonates pour piano et violon, op. 2, *ibid.* En 1821, il a paru à Leipzig chez Breitkopf et Hærtel : *Étude pour le piano-forte en vingt-quatre exemples d'une difficulté progressive*, composée par cet artiste. On connaît aussi de lui des variations pour son instrument sur des thèmes connus.

GEORGES V (FRÉDÉRIC-ALEXANDRE-CHARLES-ERNEST-AUGUSTE), roi de Hanovre, né à Londres, le 27 mai 1819, a succédé à son père, le 18 mars 1851. Amateur de musique, dès ses premières années, ce prince a cultivé l'art avec succès et a publié, à Hanovre, chez Bachmann et chez Nagel, plusieurs recueils de *Lieder* avec accompagnement de piano, dont plusieurs se font remarquer par la distinction de la mélodie. L'un de ces chants, à voix seule avec piano et violoncelle, intitulée : *Mein Herz* (Mon cœur), a eu beaucoup de vogue. Le roi Georges V est aussi auteur de plusieurs compositions légères pour le piano, particulièrement d'une grande valse à quatre mains dont il a été fait deux éditions, ainsi que d'un écrit qui a pour titre : *Ideen zu Betrachtungen über die Eigenschaften der Musik* (Idées à méditer sur les caractères de la musique). Hanovre, Melving, in-8°.

GEORGES (Le chevalier de SAINT-). Voyez SAINT-GEORGES.

GÉRARD (HENRI-PHILIPPE), né à Liège, en 1763, a fait à l'église cathédrale de cette

ville ses premières études de musique comme enfant de chœur. Envoyé plus tard à Rome, au Collège liégeois, il y séjourna cinq ans, et reçut pendant ce temps des leçons de Grégoire Balabone, savant musicien de l'école romaine (voyez ce nom). Arrivé à Paris, vers 1788, Gérard y enseigna le chant d'après les principes des anciennes écoles d'Italie, et s'y fit une réputation honorable comme professeur de cet art. A l'époque de la formation du conservatoire de musique, il y fut appelé, et pendant plus de trente ans il y enseigna. Quelques romances ou autres petits morceaux de chant avec accompagnement de piano furent longtemps les seules productions connues de cet artiste, quoiqu'il eût composé des cantates et des scènes avec orchestre : tout cela était resté en manuscrit. Ce n'est que dans sa vieillesse que Gérard s'est fait connaître comme un musicien instruit et penseur, par trois ouvrages dont le premier est une *Méthode de chant, divisée en deux parties*, Paris, in-fol., sans date. Le deuxième a pour titre : *Considérations sur la musique en général, et particulièrement sur tout ce qui a rapport à la vocale, avec des observations sur les différents genres de musique, et sur la possibilité d'une prosodie partielle dans la langue française, entremêlées et suivies de quelques réflexions ou observations morales*, Paris, Kleffer et Desoer, 1819, in-8° de 125 pages. Nonobstant les éloges pompeux qui ont été récemment donnés à cet opuscule dans un article du *Lexique universel de musique* publié en Allemagne, par Schilling, je dois dire que les premiers chapitres ne renferment guère que des idées communes ou superficielles, et de peu d'utilité pour l'art. Mais de bonnes observations sur le chant, et des aperçus, qui ne manquent pas de justesse, sur la possibilité d'un mètre symétrique et régulier dans la poésie lyrique française (mètre que l'auteur désigne improprement par le nom de *prosodie partielle*), recommandent ce petit ouvrage à l'attention des musiciens et des poètes dramatiques. Les réflexions morales répandues dans le livre, particulièrement dans les derniers chapitres, indiqueraient que l'auteur fut un honnête homme, si la vie honorable et pure de Gérard n'en avait donné la preuve. Le troisième ouvrage de ce professeur a pour titre : *Traité méthodique d'harmonie où l'instruction est simplifiée et mise à la portée des commençants*, Paris, Launer, 1835, in-fol. Ce livre, qui est un retour à la théorie de Rameau pour la génération des accords par

supposition ou superposition d'intervalles, n'a point eu de succès, et ne pouvait en avoir à l'époque actuelle, où la théorie de l'harmonie est établie sur des bases plus rationnelles; toutefois, on y remarque dans la manière d'écrire de Gérard une connaissance pratique fort estimable de l'art. J'ai donné une analyse étendue de l'ouvrage dans le quatorzième volume de la *Revue musicale*. On a aussi de Gérard une fugue imitative intitulée : *les Moulins de Fervaques*; ce morceau est en quelque sorte le complément de la brochure qu'il a publiée sous le titre de : *Lettre descriptive à M. le comte Adolphe de Custine, renfermant une description partielle des jardins et de la situation du château de Fervaques*, etc., Paris, Kieffer, 1821, in-8° de 66 pages. Gérard est mort à Versailles, en 1848, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans.

**GERARDINI** (ANCHANEX), en latin *Gerardinus*, moine servite, né à Sienne vers le milieu du seizième siècle, vécut à Milan, dans le couvent de son ordre. Il a publié de sa composition : *Motetti a otto voci*, Milan, 1587, in-4°. Il y a dix-sept motets à huit voix dans ce recueil.

**GERARDUS A SALICE**. Voyez **DUS-SAULX** (Gérard).

**GERBER** (CHRÉTIEN), pasteur et magister à Lockwitz, près de Dresde, né à Goernitz, le 27 mars 1660, mourut le 24 mars 1751. Il est auteur d'un livre, plusieurs fois réimprimé, qui a pour titre : *Unbekannte Sünden der Welt, nach Gottes heiligen Wort, und Anleitung vornehmer Lehrer unserer Kirche, der sichern Welt zu ihren Bekehrten vor Augen gestellt* (Péchés inconnus du monde suivant la parole sacrée de Dieu, etc.), Dresde, 1703, trois volumes in-8°. Dans le chapitre quatre-vingt-unième de la première partie, il traite de l'abus de la musique dans les églises, et dans le chapitre quarantième de la troisième partie (imprimée à Francfort, en 1706), il examine comment les chansons se corrompent. Le savant Motz d'Augsbourg, cantor et directeur de musique à l'école de Tilsa, réfuta les opinions de Gerber dans un écrit de deux cent soixante-quatre pages in-8°, intitulé : *Die vertheidigte Kirchen-Musik, oder klar und deutlicher Beweiss, welcher Gestalten Hr. M. Christian Gerber, Pastor in Lockwitz bey Dresden, welches er Unbekannte Sünden der Welt, etc.* (Apologie de la musique dont on se sert dans les églises, ou réfutation du quatre-vingt-unième chapitre du livre que M. Chrétien Gerber, ministre à Lockwitz, auprès de Dresde, a publié

sous ce titre : *Péchés inconnus du monde*, dans lequel en traitant de la musique des églises, il prétend qu'il la faut abolir, etc.), 1703, (sans nom de lieu), in-8°. Gerber fit une réponse à la savante critique de Motz, et la publia sous ce titre : *Sendschreiben an Tit. Herrn Georgium Motzen*, etc., Arnstadt, 1704, trente-deux pages in-8°. Quelques années après, Motz fit paraître une réplique intitulée : *Abgenethigte Fortsetzung der vertheidigten Kirchen-Musik*, etc. (Suite nécessaire de l'Apologie de la musique d'église, etc.), 1708, (sans nom de lieu), in-8° de deux cent huit pages. Gerber ne se tint point encore pour battu, et publia une nouvelle réponse, dont le titre, non moins bizarre que les précédents, était : *Unbekannte Wohlthaten Gottes* (Bienfaits méconnus de Dieu), Dresde, 1711, in-8°. Aucune utilité ne peut être tirée de ces pédantesques écrits pour les progrès de la musique d'église.

**GERBER** (HENRI-NICOLAS), organiste de la cour du prince de Schwarzbourg, à Sondershausen, naquit à Wenigen-Ehrich, le 6 septembre 1702. Fils d'un laboureur, il ne fut pas destiné à la profession de son père. Jeune encore, on l'envoya au collège de Mülhau pour y faire ses études; n'y trouvant pas de ressources pour son instruction musicale, il demanda et obtint la permission de se rendre à Sondershausen, en 1721, puis il alla à Leipsick et y fut admis à l'Université en 1724. Là, il eut le bonheur de connaître J.-S. Bach, qui le prit en affection et lui donna des leçons sur la manière d'exécuter son recueil de préludes et de fugues connu sous le nom de *Clavecin bien tempéré*. En 1727, Gerber retourna chez son père, et l'année suivante il fut nommé organiste de la petite ville de Heringen, qui bientôt après devint la proie des flammes. Demeuré sans emploi par suite de cet événement, il dut vivre très-retré, pour échapper aux recruteurs qui le cherchaient, à cause de sa taille gigantesque. Suivant les usages de ce temps, si l'on s'était emparé de sa personne, il aurait été engagé par violence dans un régiment, et aurait été soldat toute sa vie. La crainte qu'il éprouvait à ce sujet était cause qu'il ne fit qu'en tremblant un seul voyage à Leipsick pour y revoir son maître. En 1731, le prince de Schwarzbourg le nomma organiste de sa cour; il remplit les fonctions de cette place pendant quarante-quatre ans, et la céda à son fils en 1775. Le 6 août de la même année, il mourut d'une attaque d'apoplexie. Cet artiste eut la réputation d'un organiste habile. Il a laissé en manuscrit : 1° Six concertos pour

clavecin seul, datés de Sondershausen, 1722. 2° Concertos pour deux clavecins, *ibid.*, 1723. 3° Six concertos pour clavecin, Leipsick, 1726. 4° *Exercitium triharmonicum*, ou six trios pour l'orgue à deux claviers et pédale, Heringen, 1729. 5° Six nouveaux trios pour le clavecin, *ibid.*, 1729. 7° Six suites pour clavecin, Sondershausen, 1733. 8° Six trios concertants pour l'orgue à deux claviers et pédale, *ibid.*, 1734. 9° Six concertos pour le clavecin, *ibid.*, 1735. 10° Six sonates pour l'orgue à deux claviers et pédale, *ibid.*, 1736. 11° Six Murky (airs de danse) pour le clavecin, *ibid.*, 1739. 12° Six menuets de concerts pour le clavecin, *ibid.*, 1738. 13° Six inventions pour l'orgue à deux claviers et pédale, *ibid.*, 1737. 14° Six inventions pour le clavecin, *ibid.*, 1738. 15° Six concertos pour orgue complet (grand jeu), *ibid.*, 1739. 16° Livre choral complet avec basse chiffrée, *ibid.*, 1739. 17° Cent dix chorals variés pour l'orgue, comme préludes, *ibid.*, depuis 1739 jusqu'en 1748. 18° Trois concertos d'orgue (pour le grand jeu), *ibid.*, 1750. 19° Prélude et fugue d'orgue pour plein jeu, *ibid.*, 1751. 20° Trois préludes concertants d'orgue pour les claviers à la main, *ibid.*, 1752. 21° Deux préludes et fugues en ut majeur et ut mineur, *ibid.*, 1751. Outre son talent comme organiste et comme compositeur, Gerber possédait aussi celui de construire des instruments. Il avait fait un clavecin dont le clavier faisait frapper des tringles de bois sonore, et l'orgue lui doit plusieurs améliorations. Le maître de chapelle Scheibe lui fournit l'occasion de faire une machine qui faisait mouvoir les soufflets de l'orgue : cette invention n'était pas nouvelle, et elle a été rajeunie depuis lors.

GERBER (KARST-LOUIS), fils du précédent, naquit à Sondershausen, le 29 septembre 1746. Quelque son père fût un musicien distingué qui affectionnait son art, Gerber ne fut pas originellement destiné à la même profession. On aurait voulu lui faire embrasser l'état ecclésiastique; mais il montrait peu de goût pour la théologie, et son père se décida à lui faire étudier la jurisprudence. Toutefois, il continua de s'occuper avec soin de la musique, et il profita de son séjour à Leipsick, où il avait été envoyé à l'Université, en 1768, pour augmenter ses connaissances dans la théorie et dans la pratique de l'art. Il avait appris à jouer de l'orgue et du violoncelle; ce dernier instrument lui fut utile à Leipsick, car il fut employé comme violoncelliste dans l'orchestre de cette ville, soit au théâtre, soit dans les

concerts. Son goût se perfectionna par les occasions qu'il eut d'entendre des artistes distingués, notamment mademoiselle Schmeeling, depuis lors madame Mara. Koch, excellent chef d'orchestre, dirigeait alors celui de Leipsick. La connaissance que Gerber fit de Miller lui fut aussi fort utile. Après trois années d'études du droit, il put soutenir ses examens, et il ne lui restait plus qu'à aller apprendre la pratique de la jurisprudence chez un avocat, pour être en état d'entrer au barreau; mais cette jurisprudence, si différente du droit, et qui souvent étouffe celui-ci, lui inspira tant de dégoût, qu'il prit brusquement la résolution de retourner chez lui, et de se vouer exclusivement à la culture de la musique. Bientôt il fut employé pour donner des leçons aux fils du prince de Schwarzbourg, et ce début l'encouragea. Malheureusement, il y avait peu de ressources dans l'éducation musicale des habitants de Sondershausen. Ses essais de composition étaient accueillis avec froideur, et rarement il pouvait les faire exécuter convenablement; le défaut d'encouragement dans les travaux de ce genre le décida à se renfermer dans des recherches historiques sur l'art qu'il cultivait, et, dès lors, il forma le projet de son *Dictionnaire des musiciens*. Ses ressources pour l'exécution d'un tel dessein étaient bornées; car il ne possédait qu'un petit nombre de volumes relatifs à la théorie et à l'histoire de la musique, et les bibliothèques qu'on trouvait dans la ville de Sondershausen étaient dépourvues d'ouvrages de ce genre. Sa nomination d'organiste, comme successeur de son père, en 1775, en lui donnant une position tranquille et assurée, lui fournit les moyens d'augmenter sa collection de livres et de musique.

Dans le plan primitif de Gerber, il n'était question que de faire des additions à la partie biographique du *Lexique* de Walther; mais les notices qui lui furent fournies par Miller, par Forkel et par Ebeling, lui permirent d'étendre son travail. Toutefois, il ne songeait point à faire un livre qui dût être imprimé, et ses recherches n'avaient guère d'autre but que d'occuper ses loisirs. Dans l'espace d'environ quinze ans, il avait fait plusieurs copies de ses cahiers, les corrigeant à mesure que des faits nouveaux se révélaient à lui. Sa dernière copie ayant été envoyée à Miller, celui-ci la fit voir à son ami Breitkopf; et tous deux, après un mûr examen du manuscrit, jugèrent qu'il pourrait devenir un livre utile après avoir subi des corrections. Ils engagèrent donc Gerber à

revoir son ouvrage et à le perfectionner pour le faire imprimer, lui donnant d'ailleurs le conseil de supprimer tout ce que le livre de Walther contenait d'inutile. Ce fut sans doute un fâcheux avis pour le pauvre Gerber, qui n'ayant que des connaissances insuffisantes en théorie et en histoire de la musique, et ne possédant aucun esprit de critique, retrancha de bonnes choses qui auraient servi de compensation à ses nombreuses erreurs. Quoi qu'il en soit, ce digne homme, recommandable par sa bonne foi et sa modestie, se remit avec ardeur au travail, et le mena à sa fin. Breitkopf le lui avait rendu plus facile en lui fournissant un assez grand nombre de traités de musique et d'anciennes compositions, seule indemnité qu'il pouvait lui offrir pour prix de son ouvrage. C'est cette même collection de livres et de musique qui est devenue la base de la nombreuse bibliothèque que Gerber compléta plus tard. Le résultat de ses travaux fut le livre qui parut sous ce titre : *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller berühmter Componisten, Sängers, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumenten-Macher* (Lexique historique et biographique des musiciens, contenant des détails sur la vie et les ouvrages d'auteurs d'écrivains sur la musique, de compositeurs célèbres, de chanteurs, d'instrumentistes, d'amateurs et de facteurs d'orgues et d'instruments), Leipzig, Breitkopf, 1790-1792, deux volumes in-8°.

Des erreurs de noms et de dates en nombre immense, des omissions plus considérables encore, des bévues de tout genre, des noms d'ouvrages ou de lieux pris pour des noms d'hommes, des articles doubles pour les mêmes artistes, toutes les fautes enfin qui peuvent déparer un livre biographique, sont accumulées dans celui-ci : toutefois, telle est l'utilité des ouvrages de ce genre, que celui de Gerber obtint du succès en Allemagne, soit que la plupart de ceux qui en firent usage n'eussent point assez de connaissances pour en apercevoir toutes les imperfections, soit que le besoin qu'on avait d'un tel livre ait fait excuser ses défauts. Il faut avouer que si un travail tel que celui d'un dictionnaire historique est toujours ingrat et difficile, il devait l'être bien plus pour un homme placé dans une petite ville où l'on ne trouvait aucunes ressources littéraires ou scientifiques, loin des grandes bibliothèques, et séparé des artistes ou des savants qui au-

raient pu l'aider de leurs conseils, renouveler ses idées, et lui fournir des faits ou des aperçus. Les fautes de Gerber sont donc excusables à certains égards, et le courage qu'il eut de travailler pendant plus de vingt ans à perfectionner son ouvrage, doit être proposé pour modèle.

Dans le temps même où paraissait la deuxième partie du *Lexique* de Gerber, Forkel publiait sa *Littérature générale de la musique*, ouvrage dans lequel brillaient toutes les qualités que Gerber avait laissé désirer dans le sien. L'apparition de ce livre fut une leçon pour l'auteur du *Dictionnaire historique des musiciens* : il en comprit la portée, et se remit au travail avec l'intention de ne rien négliger pour rendre son ouvrage aussi bon qu'il pouvait. Le livre de Forkel fut en quelque sorte refondu dans le sien ; les histoires de la musique de Burney, du P. Martini et de Forkel lui fournirent une immense quantité de matériaux ; les omissions volontaires qu'il avait faites du *Lexique* de Walther furent réparées ; enfin, la grande quantité de livres de tout genre, relatifs à la musique, qu'il acquit dans l'espace de quinze ans, lui fournit les moyens de donner des notices plus exactes des choses dont il n'avait traité précédemment que sur la foi d'autrui. Il était impossible qu'il n'acquît pas avec ces ressources, et dans un si long travail, les connaissances qui lui avaient manqué lorsqu'il avait exécuté son premier *Lexique*. Enfin, il parvint au terme de ses recherches, et son ouvrage fut achevé. Mais alors se présentèrent des difficultés qu'il n'avait point prévues. L'Allemagne du nord gémissait sous la domination de la France ; le goût des sciences, des arts et de la littérature était affaibli ; le commerce, et surtout celui de la librairie, languissait ; Gerber fut longtemps avant de trouver un éditeur qui voulût se charger de l'impression de son énorme manuscrit. Enfin, un de ses amis décida Kühnel, de Leipzig, à se charger de l'entreprise, et le premier volume de l'ouvrage parut en 1810, sous ce titre : *Neues Historisch - Biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und der Werken musikalischer Schriftsteller, berühmten Componisten, etc.* (Nouveau Lexique historique et biographique des musiciens, contenant des détails sur la vie et les ouvrages d'écrivains sur la musique, de compositeurs célèbres, etc.), Leipzig, Kühnel, premier volume gr. in-8°, 1810 ; deuxième volume, 1812 ; troisième volume, 1813 ; quatrième volume, 1814. Ce nouveau

dictionnaire historique n'est pas, comme on pourrait le croire, une nouvelle édition du premier, mais une suite qui ne dispense pas d'avoir l'autre, ou plutôt qui rend celui-ci nécessaire, car il y renvoie souvent. Sans doute, beaucoup d'articles de l'ancien *Lexique* sont refaits en entier dans le nouveau; mais lorsque d'autres articles du premier ont paru suffisants à Gerber, il n'a point parlé, dans son second ouvrage, des articles ou des écrivains que ces articles concernent. Souvent aussi il s'est borné à ajouter des renseignements nouveaux à ceux qu'il avait donnés précédemment, et s'est contenté de renvoyer à l'ancien *Lexique* pour ceux-ci.

Le nouveau dictionnaire de Gerber est incontestablement supérieur à l'ancien, sous le rapport de l'exactitude, quoiqu'il s'y trouve encore bien des fautes qui doivent être moins attribuées au défaut d'attention qu'à celui d'intelligence. Il n'y faut point chercher d'esprit de critique : la nature n'avait point doué Gerber des qualités de cet esprit. Sa vue était courte, et ne saisissait que le matériel des choses. Mais si l'on ne peut louer, dans le nouveau dictionnaire historique, la finesse des aperçus, ni la sagacité d'un savoir profond, on y reconnaît du moins le travail d'un homme de patience et de conscience. Tel qu'il est, cet ouvrage a été utile depuis vingt-cinq ans; il le sera même encore en Allemagne, car les ouvrages du même genre qu'on a publiés depuis lors en ce pays, ces ouvrages devenus nécessaires, à cause du grand nombre d'artistes de tout genre et d'écrivains qui se sont produits dans le premier quart de ce siècle, ces ouvrages, dis-je, sont restés au-dessous de celui de Gerber. On doit aussi tenir compte à l'auteur modeste et respectable de ce livre de la difficulté de faire un pareil ouvrage dans l'isolement où il se trouvait. Il avait, à la vérité, rassemblé beaucoup de livres spécialement relatifs à son travail; dans deux voyages qu'il avait faits à Berlin, et qui furent les grands événements de sa vie, il avait acquis beaucoup de notes et même de manuscrits de Marburg, qui lui furent utiles; mais il y a loin de tout cela aux ressources d'une grande ville, et à l'activité intellectuelle qui s'y développe incessamment. Un des plus grands avantages de la longue et laborieuse existence de Gerber est d'avoir pu lier des relations avec une multitude d'artistes allemands pendant près d'un demi-siècle, et d'avoir obtenu d'eux des notices sur leur vie et sur leurs travaux. La partie de son livre qui concerne ces artistes est évidemment la mil-

leure, et c'est là que tous les écrivains de l'époque actuelle sont obligés de puiser pour la plus grande partie des artistes de l'Allemagne qui ont vécu depuis le milieu du dix-huitième siècle jusqu'à la dixième année du dix-neuvième. Rochlitz a porté un jugement bienveillant mais assez juste sur les diverses catégories d'articles du *Lexique* de Gerber, dans ses *Mélanges* pour les amis de la musique (*Für Freunde der Tonkunst*, t. II, p. 56 et suiv.); il dit : « Les observations générales qu'on peut faire sur cet ouvrage sont qu'en ce qui concerne la partie historique, les articles sur les Allemands sont les meilleurs. Ceux qui ont pour objet les Italiens, les Anglais et les Néerlandais (ces derniers ont eu anciennement beaucoup d'importance) ne leur sont pas beaucoup inférieurs. Quant à ceux des autres nations, particulièrement des Français, ils sont les plus incomplets et les plus défectueux, et les anciens sont faibles ou absolument manqués. Tout cela s'explique : il (Gerber) considérait la musique des anciens comme d'une trop faible influence sur notre musique, pour qu'on s'en occupât sérieusement. Pour l'Allemagne, les renseignements lui vinrent en foule; pour les Anglais, les Italiens et les Néerlandais, il eut de bons livres qui l'aiderent; mais, chez les Français, il n'existait pas d'écrits semblables, et les articles contradictoires des journaux devaient plutôt l'embarrasser que l'instruire. Pour les autres nations, les ressources étaient à peu près nulles. A l'égard de ses jugements, on ne peut méconnaître qu'il connaissait bien son époque, et suffisamment les deux siècles précédents. Cette époque va proprement jusqu'au temps où les excellentes compositions de Joseph Haydn se répandirent partout : d'après sa manière de sentir, ce grand homme fut le dernier de ses héros. Ce qui vint plus tard ne lui resta pas étranger; il l'étudiait même, mais rarement il put entendre l'exécution de la musique nouvelle, et conséquemment il manqua des impressions qui déterminent le jugement. Son goût le porta d'autant moins vers ces choses, que la fantaisie des nouveaux artistes devint plus audacieuse, etc. »

Homme pieux, sincère et confiant, Gerber jouissait de l'estime de tous ceux dont il était connu. Ami de l'ordre, il avait réglé sa vie, ses passions et ses travaux de telle sorte, que tout se faisait chez lui aux mêmes heures et de la même manière chaque jour. Exact aux devoirs de ses emplois, il n'eut que de très-rare occasions d'en rompre la monotonie. Il n'admettait pas la vérité de cet axiome de philosophie, que

les passions sont les instruments du bonheur des hommes, et se refusait surtout à l'assertion de Krause, que l'existence où ces passions n'entreraient pour rien serait beaucoup plus pénible que celle qui est troublée par leur désordre. « Qu'on me laisse la santé avec mes livres, ma musique et mes instruments (écrivait-il en 1812), et j'ai la conviction que je passerai tous les instants dont je pourrai disposer dans une situation sinon joyeuse, au moins tranquille et satisfaite; ce qui, ce me semble, n'est pas une vie pénible. » Une inquiétude l'agita pourtant longtemps à l'égard de la collection de livres, de musique, et de portraits de musiciens qu'il avait réunie pendant un demi-siècle, à force de recherches et de dépenses qui lui avaient imposé beaucoup de privations : il craignait que tout cela ne fût dispersé après sa mort. En 1815, la grande société des Amis de la musique, fondée à Vienne, fit cesser sa préoccupation à cet égard, en lui achetant toute sa collection, dont elle lui laissa la jouissance jusqu'à sa mort. Le 30 juillet 1819, il s'était occupé gaiement pendant la matinée, et avait fait comme de coutume son modeste dîner; il s'endormit ensuite comme il en avait l'habitude, et ne se réveilla plus. Ainsi finit cet homme de bien, à l'âge de soixante-treize ans.

Dans sa jeunesse, Gerber a publié quelques morceaux de musique instrumentale; mais le peu de succès de ces compositions le décida à se livrer de préférence aux travaux de littérature musicale. Ses dictionnaires historiques des musiciens ne sont pas ses seules productions en ce genre; on a aussi de lui divers articles insérés dans la *Gazette musicale de Leipzig*. Les plus importants sont : 1° *Etwas über den sogenannten musikalischen Styl* (Sur les styles en musique), dans le premier volume de la *Gazette musicale de Leipzig*, col. 292 et 305. 2° *Versuch einer nähern Betrachtung des Serpent* (Essai d'un examen du serpent, etc.), *ibid.*, sixième année p. 17. 3° *Alphabetisches Verzeichniss der merkwürdigsten Componisten allgemein gebrauchlicher Chormelodien* (Catalogue général et alphabétique des compositeurs de mélodies chorales les plus remarquables), *ibid.*, neuvième année, p. 161-177. 4° *Geschichte der Musik in Deutschland im Jahr 1704* (Histoire de la musique en Allemagne pendant l'année 1704), dans les *Annales de l'Allemagne*, Schemnitz, 1794. 5° *Ueber den Einfluss des Buchhandels auf die musikalische Litteratur* (Sur l'influence de la librairie à l'égard de la litté-

rature musicale), dans le *Litter. Anzeiger*, 1797, n° 17, p. 177. 6° *Ueber die Entstehung der Oper* (Sur l'origine de l'Opéra), *Gazette musicale de Leipzig*, deuxième année, p. 481. 7° *Etwas über die Oper* (Sur l'opéra), *ibid.*, quinzième année, p. 293.

GERBERT (MARTIN), baron de Hornau, prince abbé de Saint-Blaise, et l'un des plus savants hommes de l'Allemagne, naquit à Horb, sur le Neckar, dans l'Autriche antérieure, le 13 août 1720. Après avoir fait ses premières études à l'école d'Ehingen, en Souabe, au collège des jésuites à Fribourg en Brisgau, et à l'école de Klingnau, il se rendit à l'abbaye de Saint-Blaise, dans la forêt Noire, pour y étudier la théologie et la philosophie. Le prince abbé, qui apercevait dans le jeune Gerbert de grandes dispositions et le germe du talent, le dirigea dans ses études, avec le dessein de le préparer à devenir son successeur. Il entra dans les ordres le 28 octobre 1736; huit ans après il fut fait prêtre, et chargé d'enseigner la philosophie dans la même abbaye. Après qu'il eut formé plusieurs élèves en état de le remplacer, on lui confia le soin de la bibliothèque du couvent. Ses nouvelles fonctions firent naître en lui le goût des recherches sur l'histoire ecclésiastique du moyen âge, et sur l'histoire de la musique et de la liturgie. Son penchant pour la musique s'était développé dès sa jeunesse par les occasions fréquentes qu'il avait eues d'entendre l'excellente exécution de la chapelle du duc de Wurtemberg, à Louisbourg. Son goût pour cet art était devenu si vif, qu'il avouait avoir eu beaucoup de peine à le contenir dans de justes bornes. « C'est pour cette raison, ajoutait-il, que j'ai préféré de m'occuper de la musique d'église. » Dans le dessein de rendre ses connaissances plus profondes et plus utiles, il entreprit, en 1760, un voyage en France, en Allemagne et en Italie. Les bibliothèques des monastères et des abbayes les plus célèbres furent visitées par lui; il y puisa aux sources authentiques des matériaux pour l'histoire de la musique d'église qu'il projetait. A Bologne, il se lia d'amitié avec le père Martini, qui s'occupait alors de son histoire générale de la musique. Ces deux savants hommes se communiquèrent réciproquement les richesses scientifiques qu'ils avaient amassées, et convinrent d'entretenir une correspondance pour s'éclairer mutuellement sur leurs travaux. Gerbert fut d'abord étonné du nombre immense de livres relatifs à la musique que Martini avait rassemblés; mais il assure qu'il en découvrit depuis lors

beaucoup d'autres dans les bibliothèques d'Allemagne, et qu'il les a fait connaître, à son tour, au savant italien. Il a rendu compte de son voyage et de ses découvertes dans un ouvrage intitulé : *Iter Alemanicum, accedit italicum et gallicum*, Saint-Blaise, 1765, in-8°. Une seconde édition de ce livre a paru, en 1775, in-4°. On en connaît aussi une traduction allemande par Kœhler, Ulm, 1767, in-8°.

En 1762, Gerbert annonça, par un prospectus imprimé, son dessein d'écrire l'*Histoire de la musique d'église*. Ce prospectus a été inséré dans le premier volume des *Lettres critiques de Marpurg (Kritische Briefe über die Tonkunst)*. De retour dans son monastère, il se livra à ce travail, qui fut terminé, et qui sortit des presses de l'abbaye, en 1774, malgré les soins de tout genre exigés par l'administration de l'abbaye de Saint-Blaise, dont il avait été nommé prince abbé, en 1764, et quoiqu'un grand incendie eût dévoré, en 1768, les bâtiments de l'abbaye, l'église, la bibliothèque, et même une partie des matériaux qu'il avait rassemblés; ce qui entraîna un retard de plus de trois ans. L'ouvrage dont il est ici question est intitulé : *De Cantu et Musica sacra, a primâ ecclesiæ ætate usque ad præsens tempus*; typis San-Blasianis, 1774, 2 vol. in-4°. Il est divisé en quatre livres. Le premier a pour objet la musique des premiers siècles de l'église; le second traite de l'art au moyen âge; le troisième, de la musique polyphone où à plusieurs parties, soit vocale, soit instrumentale; le quatrième, enfin, décrit les progrès de la musique religieuse depuis le quinzième siècle jusqu'à nos jours. On trouve dans cet ouvrage des détails curieux sur la notation dans le moyen âge, sur l'origine de la musique mesurée, sur les instruments et particulièrement sur l'orgue. Toutefois on doit regretter que le savoir spécial de l'abbé Gerbert en musique n'ait pas été plus étendu. En beaucoup d'endroits de son livre, on remarque qu'il raisonne plus en érudit qu'en musicien.

Les recherches de l'abbé Gerbert, pour la rédaction de son *Histoire de la musique sacrée*, lui avaient procuré la connaissance d'un grand nombre d'écrivains sur cet art, qui avaient vécu depuis le troisième siècle de l'ère vulgaire jusqu'au quinzième, et dont les ouvrages avaient été enfouis dans les bibliothèques jusqu'à l'époque où ce savant homme les tira de l'oubli. Il en fit faire des copies qu'il corrigea aussi bien qu'il put, et les publia au nombre de plus de quarante, sous ce titre : *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum,*

*ex variis Italiæ, Galliæ et Germaniæ codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publicè luce donati*; typis San-Blasianis, 1784, in-4°, 3 vol. On peut considérer la publication de cette collection comme un des plus grands services qui aient été rendus à l'art musical. Combien d'erreurs et de préjugés accrédités ont été détruits par l'ordre chronologique de ces monuments authentiques! Combien est devenue facile la vérification des faits importants et des découvertes, soit dans le chant, soit dans la notation, soit dans la composition à plusieurs voix, depuis que chacun peut avoir sous les yeux des monuments qui, auparavant, étaient épars dans les diverses contrées de l'Europe; et dans des lieux où il était difficile de les chercher! Malheureusement, l'imperfection qui semble inséparable de toute production de l'homme, s'est attachée à cette utile collection. Elle renferme les traités de musique d'Alcuin, d'Aurélien de Réomé, de Remi d'Auxerre, de Notker, surnommé *Labeo* à cause de ses grosses lèvres, de Huchald ou Huchaud de Saint-Amand, de Reginon de Prum, d'Odon, abbé de Cluni, d'Adelbold, de Gui d'Arezzo, de Bernon, d'Hermann Contract, de Guillaume d'Hirschau, de Theoger de Metz, du scolastique Aribon, de Jean Cotton, de Saint-Bernard, d'Eberhardt de Frisingue, d'Engelbert d'Aimont, de Jean Aegidius, moine espagnol, de Francon de Cologne, d'Élie de Salomon, de Marchetto de Padoue, de Jean de Muris, de Jean Heck, d'Adam de Fulde, et de quelques anonymes. Dans le choix de ces auteurs, l'abbé Gerbert n'a pas montré le discernement nécessaire pour la direction de son entreprise, car les traités de musique d'Alcuin, de Remi d'Auxerre, d'Adelbold, de Theoger de Metz et autres, qui sont dans la collection, n'offrent rien d'intéressant, tandis qu'on n'y trouve pas des ouvrages importants qui n'ont jamais été publiés, et qui auraient comblé des lacunes de l'histoire de la musique. Tels sont ceux de Jérôme de Moravie, de Rothbî, de Robert de Handlo, de Walter Odington, de Philippe de Vitry, de Jean le Charrereux, d'Auselme de Parme, de Tinetoris, et deux anonymes importants de la Bibliothèque impériale à Paris. L'abbé Gerbert a, d'ailleurs, été mal servi par ses correspondants; car on lui a envoyé des copies incorrectes de manuscrits qui n'étaient pas les meilleurs qu'on eût pu choisir, et ce ne furent pas toujours les ouvrages les plus remarquables d'un auteur qu'on lui fit parvenir. Ainsi, au lieu du grand traité de Jean de Muris intitulé : *Speculum*

*musicæ*, dont il y a un beau manuscrit à la Bibliothèque impériale de Paris (n° 7207, in-fol.), et de l'intéressant traité du contrepoint du même auteur, on lui a fait parvenir un ouvrage incomplet et rempli de fautes, sous le titre de : *Summa musicæ*. J'ai fait remarquer à l'article *Francon*, qu'une fort mauvaise copie du traité de la musique mesurée de cet écrivain a été fournie à l'abbé Gerbert, qui ne s'en est pas aperçu, ou qui n'a pas su faire les corrections. Le traité du contrepoint du même auteur n'a point été connu du savant abbé. Malgré ces défauts; qui sont sans doute considérables, on ne peut nier les services que la collection dont il s'agit a rendus à l'histoire de l'art : c'est de sa publication que date la bonne direction qui a été prise pour l'étude de la musique du moyen âge. L'abbé Gerbert est mort à Saint-Blaise, le 13 mai 1793, à l'âge de soixante-treize ans.

GERDY (P.-N.), docteur en médecine de la Faculté de Paris, chirurgien de l'hôpital Saint-Louis et de la Charité, professeur de pathologie chirurgicale à l'École de Paris, et membre de l'Académie royale de médecine, né à Loches (Aube), le 1<sup>er</sup> mai 1797, est auteur de plusieurs ouvrages estimés relatifs à sa profession. Il a publié dans le *Bulletin universel des Sciences* (janvier 1830), de M. de Férussac, une *Note sur les mouvements de la langue et du pharynx dans la production de certains sons de la voix*. Au mois de mai de la même année, il adressa, à propos de cette note, une réclamation à l'Académie des sciences de l'Institut de France, contre le rapport de Cuvier sur le Mémoire de Bonnaï, concernant le mécanisme de la voix pendant le chant. Cette réclamation n'a point eu de suite. M. Gerdy a depuis lors développé ses idées dans l'article : *Voix*, qu'il a écrit pour l'*Encyclopédie méthodique*. Au nombre des ouvrages de ce savant opérateur on remarque : *Mémoire sur la voix et la prononciation*, Paris, Cousin, 1842, in-8° de quatre-vingts pages.

GERHARD (JUSTIN-ENNEFRIED), habile facteur d'orgues, né dans le duché de Weimar, vivait vers le milieu du dix-huitième siècle. Il commença, en 1751, la construction d'un grand orgue avec un carillon, qui devait remplacer l'ancien instrument construit par Weiss; mais le 5 novembre 1752, un incendie réduisit en cendres l'église avec la ville.

GERHARD (GUILLAUME), conseiller de légation et négociant à Leipsick, est né à Weimar, le 29 novembre 1780. Il a publié douze chansons allemandes à voix seule, avec

accompagnement de piano, Leipsick, Hofmeister.

GERKE (Augusta), violoniste et compositeur, né en Pologne, vers 1790, fut maître de chapelle chez le comte Haski. Père de quatre enfants dont il avait fait des virtuoses précoces, il voyagea avec eux pour donner des concerts. En 1822, il était à Brême avec sa famille, et en 1823, à Kiew. En 1824, il entra au service du duc de Hesse, à Dessau, puis il retourna en Russie. En 1835, il était directeur de musique à Cassel; plus tard, il quitta cette position pour en prendre une semblable à Detmold, où il se trouvait en 1848. Il s'est fait connaître par beaucoup de compositions qui ne manquent ni d'originalité ni d'agrément. Ses principaux ouvrages sont : 1<sup>o</sup> Ouverture pour l'orchestre (en ut), op. 4, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2<sup>o</sup> Ouverture avec violon principal, op. 10, *ibid.* 3<sup>o</sup> Ouverture militaire à grand orchestre, avec trois coups de pistolet (en la), op. 13, *ibid.* 4<sup>o</sup> Polonaises à grand orchestre, liv. I<sup>re</sup> et II, op. 11, *ibid.* 5<sup>o</sup> Pièces pour harmonie et musique militaire, œuvres 9 et 12, *ibid.* 6<sup>o</sup> Sicilienne variée et pot-pourri pour violon et orchestre, op. 5 et 6, *ibid.* 7<sup>o</sup> Polonaise pour violon avec accompagnement de quatuor, op. 3 et 20, *ibid.* 8<sup>o</sup> Trios pour deux violons et violoncelle, op. 2 et 8, *ibid.* 9<sup>o</sup> Duos pour deux violons, op. 1, 7 et 16, *ibid.* 10<sup>o</sup> Amusement pour le piano, à quatre mains, op. 21, Leipsick, Peters. 11<sup>o</sup> Pièces pour piano seul, op. 14, 19, 22 et 23, Leipsick, Breitkopf, Peters. 12<sup>o</sup> Valses pour le piano.

GERKE (OTTO), violoniste, né à Gotha, en 1807, est élève de Spohr pour le violon et pour la composition. Il a vécu pendant plusieurs années dans sa ville natale en qualité de maître de concerts de la cour; puis il s'est fixé à Paderborn, comme directeur de musique; il s'y trouvait déjà en 1836, et on l'y retrouve en 1847. M. Bernsdorf s'est trompé en faisant naître Otto Gerke à Detmold. Il a publié : 1<sup>o</sup> Quatuor brillant pour le violon, op. 1, Leipsick, Hofmeister. 2<sup>o</sup> Divertissement pour le piano, op. 2, liv. I<sup>re</sup> et II, *ibid.* 3<sup>o</sup> Solo pour violon et quatuor. 4<sup>o</sup> Pot-pourri pour clarinette et orchestre, tiré de l'opéra *Jessonda*, op. 4. 5<sup>o</sup> Premier concerto pour violon et orchestre, op. 28. 6<sup>o</sup> Six chants à voix seule avec accompagnement de piano.

GERKE (ANTOINE), fils d'Auguste, né en Pologne, en 1814, fut un des enfants prodiges de ce siècle qui n'ont pas réalisé ce qu'on espérait d'eux. A l'âge de huit ans, il jouait du piano dans les concerts que donnait son père



à Brême, et, en 1823, il étonnait les Russes à Kiew par son habileté précoce. Devenu ensuite élève de Field, à Moscou, il s'est fixé à Pétersbourg, vers 1830, et a obtenu le titre de pianiste de l'empereur de Russie. En 1837, il a voyagé en Allemagne et a joué dans des concerts à Berlin et à Leipsick. On le retrouve à Pétersbourg dans l'année suivante. On a publié quelques morceaux de sa composition à Pétersbourg et à Moscou.

**GERL** ou **GOERL** (FRANÇOIS), acteur et compositeur de petits opéras, était attaché au théâtre Schikaneder, à Vienne, avant 1794, puis il passa au Théâtre-National de Brunn, où il parait avoir continué d'écrire pour la scène. Parmi ses ouvrages dramatiques on cite ceux-ci : 1° *Das Schlaraffenland* (le Pays des utopies), à Vienne. 2° *Die Wiene-Zeitung* (la Gazette de Vienne), *ibid.* Ces deux opéras ont eu peu de succès. 3° Chant funèbre sur la mort de Rolla, à Brunn, en 1796. 4° *Graf Balbarone, oder die Maskerade* (le Comte Balbarone, ou la mascarade), opérette, *ibid.*, 1796. Ces deux pièces ont réussi. 5° *Der Stein der Weisen* (la Pierre philosophale), 1797. 6° *Der dumme Gärtner* (le stupide Jardinier), première partie.

**GERLACH** (DIETRICH ou THIERAT), célèbre imprimeur de musique à Nuremberg, dans le seizième siècle, succéda à Jean de Berg, ou Montanus, vers 1566, et s'accocia avec Ulrich Neuber (voyez NEUBER). Resté seul dans son imprimerie, après la mort de celui-ci, en 1571, il continua d'imprimer un grand nombre de recueils de compositions des maîtres célèbres de son temps jusqu'en 1575, époque de son décès. Sa veuve suivit son exemple jusqu'en 1592. Gerlach a imprimé beaucoup d'œuvres importantes pour l'histoire de la musique. On a publié le catalogue de tous les ouvrages sortis de ses presses, sous ce titre : *Omnes libri musici, qui hactenus Norimbergæ in officina typographica Gerlachiana impressi sunt, modo venales prostant*, Francofurti, apud Nicolaum Steinium, 1609, in-4°.

**GERLACH** (...), facteur de pianos et de clavecins, était établi à Hambourg, en 1790 ; ses instruments étaient estimés. Son fils, pianiste et compositeur, a vécu à Copenhague pendant plus de vingt ans. Il a publié quelques petites pièces pour le piano, des danses et des polonaises pour le violon.

**GERLACH** (CHARLES) aîné, de Hildburghausen, organiste et professeur de musique à Malchin, petite ville du duché de Mecklembourg-

Schwerin, s'est fait connaître par une méthode élémentaire de piano par les exercices de cinq notes des deux mains, intitulée : *Neue praktische Piano-forte-Schule auf fünf Tönen oder in den verschiednen Quintenlagen beider Hände begründet*, etc., Leipsick, 1840, Rob. Crayen. On connaît aussi sous ce nom un pamphlet dirigé contre M. Fr. Wilke (voyez ce nom), lequel a pour titre : *der Musikdirector Orgel Revisor Fr. Wilke, oder : Sic transeat gloria mundi*, etc. (le Directeur de musique et inspecteur d'orgue Fr. Wilke, ou, ainsi change la gloire de ce monde, etc.), Malchin, Piper, 1843, brochure in-8°.

**GERLACHE** (ÉTIENNE-CONSTANTIN, baron DE), né à Biourge (Luxembourg), le 26 décembre 1785, a fait ses études de droit à Paris, et y fut avocat à la cour de cassation et au conseil des prises. En 1818, il alla s'établir à Liège et y publia divers ouvrages qui fixèrent sur lui l'attention publique. Élu député de la province de Liège aux États généraux, en 1824, il y prit place dans l'opposition catholique. Membre du Congrès national, après la révolution de 1830, il en devint président lorsque Surlet de Chokier fut nommé régent ; puis il présida la Chambre des représentants en 1831 et prit part à toutes les affaires importantes de cette époque. Depuis 1832, M. de Gerlache est premier président de la cour de cassation. Membre de l'Académie royale de Belgique, il en a été président à plusieurs reprises et a fait imprimer dans ses Mémoires d'importants travaux historiques. Ce respectable magistrat n'est mentionné ici que pour son *Essai sur Grétry*, lu à la séance publique de la Société d'émulation de Liège, le 25 avril 1821, Liège, 1821, brochure in-8°. Une deuxième édition a été publiée à Bruxelles, chez Hayez, en 1843, gr. in-8° de quarante-quatre pages. M. de Gerlache a aussi reproduit cet écrit à la fin de son *Histoire de Liège depuis César jusqu'à Maximilien de Bavière*, Bruxelles, Hayez, 1843, un volume in-8°.

**GERLAND** (JEAN). Voyez GARLANDE (Jean de).

**GERLE** (CONRAD) est le plus ancien luthier allemand dont le nom soit connu jusqu'à ce jour. Il vivait à Nuremberg, en 1461. Il mourut en 1521 et fut inhumé dans l'église électorale de Saint-Roch (1). Les luths fabriqués

(1) Cette date est constatée par l'épithaphe de l'artiste rapportée par M. J. K. S. Kiehnaber dans la *Gazette générale de musique de Leipsick* (Année XVIII, p. 311, note \*\*\*). Elle est conçue en ces termes : Anno 1521, an St. Barbara Abend starb der erber Conrad Gerl, Leuten-

par cet artiste étaient renommés et connus dans le quinzième siècle, sous le nom de *luth d'Allemagne* (luths d'Allemagne). On voit, par une pièce des comptes de l'hôtel de Charles le Téméraire, que ce prince fit acheter, en 1469, trois de ces instruments pour le service de sa maison (1).

**GERLE (Hans).** Deux artistes de ce nom et de ce prénom, qui vécurent à Nuremberg, dans le seizième siècle, sont connus. On les distingue par les noms de Hans Gerle l'ancien ou l'ainé et Hans Gerle le jeune. Étaient-ils frères? ou bien Hans Gerle l'ainé était-il père de Hans Gerle le jeune? Tous deux, enfin, étaient-ils fils de Conrad Gerle, objet de l'article précédent? Il y a doute à cet égard, et M. Kieffhaber, assesseur de la commission royale des archives de l'État, à Munich, n'a pu dissiper ce doute dans les recherches historiques et biographiques qu'il a publiées sur cette famille dans la dix-huitième année de la *Gazette générale de musique de Leipzig* (p. 309-315 et 325-329). Il est plus que vraisemblable toutefois que les deux artistes dont il s'agit descendaient directement de Conrad Gerle, et l'on sait qu'ils vécurent dans le même temps. Doppelmayr (2) et Conrad de Murr (3) n'ont connu qu'un seul Hans Gerle, qu'ils appellent *le jeune* et dont ils font un fils de Conrad. Ils disent qu'il était fabricant de luths excellents et de violes, habile luthiste, et qu'il mourut en 1570. Baron (4) ne nomme non plus qu'un Hans Gerle, vivant en 1525, et déjà *très-célèbre* (sehr berühmt) par ses luths. Walther est le premier qui a distingué les deux Hans Gerle : l'ainé, luthiste, écrivain et compositeur; le plus jeune, luthier de

grand mérite (1), et M. Kieffhaber a constaté l'exactitude de cette distinction. Ce dernier met en doute si la date de 1570, donnée par Doppelmayr pour le décès de Hans Gerle concerne l'ainé ou le jeune. Le portrait de Hans Gerle, le luthiste, a été gravé avec cette inscription : *Hanns Gerle, lutenist in Nürnberg, anno 1532* (2).

Cet artiste est l'objet principal de notre notice; ses ouvrages occupent une place importante dans l'histoire de l'art. Le premier a pour titre : *Lauten-Parthien in der Tabulatur* (Pièces de luth en tablature), Nuremberg, 1530, petit in-4° obl. Il fut suivi d'un autre, intitulé : *Musica Teusch (sic) auf die Instrument der grossen und (sic) kleinen Geygen auch Lautten, welcher massen die mit Grundt und Art jrer Composition auss dem Gesang in die Tabulatur zu ordnen und zu setzen ist, sampt verborgener application und Kunst, Darynen ein Liebhaber und anfangen berührter Instrument so darzu lust und neygunn tregt, on ein sonderlichen Meyster mensürlich durch tegliche Übung leichtlich begreifen und lernen mag, vormals ein Truck nye und ytzo durch Hans Gerle, Lutenist zu Nuremberg aussgangen, 1532*. A la fin, on lit : *Gedruckt zu Nurembergk durch Jeronimum Formschneyder* (Musique allemande pour l'instrument des grandes et petites violes ainsi que pour les luths, d'après laquelle on peut arranger chaque composition et mettre le chant dans la tablature avec raison et avec art; par l'application de laquelle un amateur et un commençant peut s'instruire avec facilité et graduellement sans maître, par un exercice journalier; non imprimée auparavant, mais maintenant éditée par Hans Gerle, luthiste à Nuremberg, 1532). Ce livre, d'une rareté excessive, et dont je ne connais qu'un seul exemplaire, est un petit in-4° oblong de soixante-trois feuillets chiffrés d'un seul côté. Le frontispice a un encadrement, aux deux côtés duquel on voit la date 1530; cet encadrement est celui qui avait servi pour l'ouvrage précédent. Cet ouvrage offre beaucoup d'intérêt sous plusieurs rapports. L'auteur dit dans sa préface que ce qui avait été publié depuis un certain nombre d'années pour les luths et les violes ne renferme aucune méthode pour enseigner à l'élève commençant l'art de jouer de ces instruments, et que c'est par ce

*macher. Dem Gott gnadig sey. Amen.* (Dans l'année 1534, le soir de Sainte Barbe, est mort l'honorable Conrad Gerl, fabricant de luths. Dieu lui soit propice. Ainsi soit-il).

(1) Cette pièce est ainsi conçue : « A Holhans, marchant d'Allemagne, la somme de liij livres x sols à xl gros, que Monseigneur luy a ordonné estre délivré comptant, tant pour trois luths faiz à sa devise qu'il a faiz prendre et acheter de luy et iceulx donner à Fleury et Lenart Boelers frères, et à maistre Wouter de Berchem, ses joueurs de Luth, pour ses painne et sallaire d'avoir apporté lesdits luths desdits pays d'Allemagne devers luy en sa ville de Hesdin et pour soy retourner au dict pays. » Registre n° 1925, liij c, lxxxviii. Voir aux archives du royaume de Belgique.

(2) J.-H.-GARR. *Doppelmayr. Historisch-Nachricht von den Nürnbergischen Mathematiscen und Künstlern.* Nuremberg, 1750, p. 291.

(3) C. Von Murr. *Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Literatur*, 8<sup>e</sup> partie, Nuremberg, 1777, p. 414.

(4) E. G. BARON. *Historisch-theoretisch und praktische Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nuremberg, 1727, p. 61.

(1) J. G. WALTHER. *Musical Lexicon*, p. 277.

(2) *Verzeichniß von nürnbergischen Portraits aus allen Ständen, gefertigt von G. W. PARISI, Nuremberg, 1790, p. 15.*

motif que lui (Gerle) a rédigé les principes qu'il donne au public. Son ouvrage a précédé, en effet, de dix ans la *Regola Rubertina* de Gannassi del Fontego, et sa méthode est beaucoup plus riche d'enseignements que celle de l'auteur italien; il est à la vérité postérieur aux livres de Sébastien Virdung et de Martin Agricola (voyez ces noms); mais ceux-ci sont des ouvrages généraux sur les divers genres d'instruments et non de véritables méthodes. Le livre est divisé en cinq parties : les deux premières concernent les grandes violes; la troisième, les violes da braccio; les quatrième et cinquième parties renferment tout ce qui est relatif aux luths. Ce que Gerle dit de la manière de monter ces instruments, de les accorder, de leur doigter et de leur tablature, est décrit avec beaucoup de clarté.

L'ouvrage de Gerle offre aussi beaucoup d'intérêt historique par les pièces d'exercices à quatre parties pour les violes qu'il contient. La viole ténor, qui a la mélodie originale de ces morceaux, contient des chants qui se sont conservés en Allemagne, depuis les quatorzième et quinzième siècles, soit dans le culte protestant, soit dans la bouche du peuple sur des paroles mondaines. Le savant Dehn, dans son bon travail sur les mélodies des chansons populaires de l'Allemagne au seizième siècle, inséré dans l'écrit périodique intitulé : *Cæcilia* (vol. 25, cah. 99), a donné la traduction ou notation moderne d'une composition à quatre parties, extraite du livre de Gerle, dont le ténor contient la mélodie d'une chanson déjà connue dans le quinzième siècle, et qui avait alors pour texte : *Entlaubet ist der Walde*, etc. Chose singulière, Thomas Stölzer, musicien de grand mérite, a donné cette même chanson à quatre parties de Gelfe, comme son ouvrage dans le recueil de chansons allemandes à quatre voix, qui a pour titre : *Ein ausszug guter alter und neuer Teutscher Liedlein*, etc., Nuremberg, J. Petreus, 1539, in-4°. Cette même mélodie a été traitée de deux manières par Senfl, à quatre parties. On trouve ces deux morceaux dans une collection de cent-quinze chansons en diverses langues, à quatre, cinq et six voix, intitulée : *Hundert und fünfzehn guter neuer Liedlein, mit vier, fünff, sechs Stimmen, vor nie im truck aussgangen, Deutsch, Frantzösisch, Welsch und Lateinisch*, etc., Nuremberg, 1544, in-4°. Enfin, la même mélodie, mise en canon à deux voix, a été publiée par Georges Rhaw dans sa *Bicinia gallica, latina, germanica, ex præstantissimis musicorum monumentis col-*

*lecta*, etc., Wittenbergæ, 1545, petit in-4° obl. Dehn a donné en partition tous ces morceaux dans le vingt-cinquième volume de l'écrit périodique *Cæcilia*. Pour finir ce qui concerne cet ancien air, je dirai que Kohlross y appliqua, dans le seizième siècle, le texte religieux : *Ich danck der lieber Herr* (Je remercie le Seigneur bien-aimé), qui est resté en usage avec la même mélodie dans le culte protestant, et qui fut publié pour la première fois à Leipsick, en 1547, dans le recueil de psaumes et de cantiques intitulé : *Psalmen und geistliche Lieder, welche von frommen Christen gemacht und zusammen gelesen sind*, in-8°. Tous les morceaux de l'ouvrage de Hans Gerle, mis en notation moderne et en partition par Dehn, se trouvent en manuscrit à la Bibliothèque royale de Berlin. Gerber cite une deuxième édition du livre de Gerle, qui aurait paru en 1537 : je doute de sa réalité et je pense que si des exemplaires portent cette date, c'est par un simple changement de frontispice. La deuxième édition véritable, conforme à la première par le texte, mais plus enrichie d'exemples, a pour titre : *Musica und Tabulatur, auff die Instrument der kleinen und grossen Geygen, auch Lautten, welcher massen die mit Grundt und Art jrer Composition aus dem Gesang in die Tabulatur*, etc. *Von neuen corrigirt und durch aussgebessert durch Hansen Gerle Lautenmacher zu Nürnberg. Von 1546 jar* (sic). *Gemert mit 9 teutscher und 38 welscher auch Frantzösischer Liedern und 2 mudeten, wie das Register anzeygt* (Musique et tablature pour l'instrument des petites et grandes violes, ainsi que pour les luths, d'après laquelle on peut arranger chaque composition régulièrement et avec art et placer le chant dans la tablature, etc. Revue de nouveau, corrigée et augmentée par Hans Gerle, fabricant de luths à Nuremberg, en 1546. Augmenté de neuf allemands, de trente-six chansons flamandes et françaises ainsi que de deux motets). A la fin, on lit : Imprimé à Nuremberg, chez Jean Formschneider, in-4° obl., de cent quatre feuillets chiffrés d'un seul côté. On voit par ce titre que Gerle n'était pas seulement luthiste, mais luthier.

Les ouvrages qui viennent d'être cités sont de véritables méthodes de violes et de luths; mais on en connaît un autre du même artiste qui est un simple recueil de compositions de divers musiciens célèbres de cette époque, arrangées en tablature pour le luth. Cet ouvrage a pour titre : *Ein neues sehr kunstliches Lautenbuch darinnen etliche Preambel, und*

*welsche Tentz, mit vier Stimmen, von den berühmtesten Lutenisten, Francesco Milanese, Anthony Rotta, Joan. Maria Rosseto, Simon Gantzler, und andern mehr gemacht, und zusammen getragen, etc.* (Nouveau livre de luth d'un art très-distingué, dans lequel on trouve plusieurs préludes et danses flamandes, à quatre parties, composés par les plus célèbres joueurs de luth, François de Milan, Antoine Rotta, Jean-Marie Rosseto, Simon Gantzler et plusieurs autres; recueillis et mis en tablature allemande par Hans Gerle l'aîné, bourgeois de Nuremberg, et non imprimés auparavant). A la fin, on lit : Imprimé à Nuremberg, chez Jérôme Formschneyder, 1552, in-4° obl. de quatre-vingt-quatre feuillets. Les deux éditions de la méthode de Gerle, datées de 1552 et 1546, ainsi que le livre de pièces de luth imprimé en 1552, se trouvent à la Bibliothèque royale de Berlin.

**GERLI** (JOSÈPH), chanteur italien, en voix de basse, compositeur et directeur d'orchestre, a commencé à se faire connaître à la scène, en 1832, mais il n'a chanté en Italie que sur des théâtres de second ordre. En 1834, il donna à Milan un opéra-bouffe intitulé : *Il Piocco*, qui fut suivi d'un autre ayant pour titre : *I falst Galantuomini*. En 1839, il imagina d'établir à Alger un opéra italien; mais cette entreprise ne réussit pas, et Gerli passa en Espagne. En 1841, il chanta à Pampelune et à Bilbao. Dans l'année suivante il était à Cadix, puis à Santander. En 1845, il chantait à Saragosse, et dans la même année il fit représenter à Barcelone son opéra : *Il Pelagio*, qui fut joué dans plusieurs autres villes de l'Espagne. *Il Sogno punitore*, qu'il avait fait jouer à Alger, en 1839, fut représenté à Milan cinq ans après. En 1846, Gerli était directeur d'orchestre au Théâtre-Italien de Berlin; j'ignore ce qu'il est devenu depuis lors.

**GERMAIN** (Mademoiselle SOPHIE), née à Paris, le 1<sup>er</sup> avril 1776, appartenait à une famille honorable qui ne négligea rien pour lui donner non-seulement une bonne éducation, mais même une instruction plus étendue et plus forte qu'on ne la donne habituellement aux femmes. La géométrie, l'histoire, la géographie, les sciences naturelles, la philosophie occupèrent tour à tour son esprit, doué d'une intelligence remarquable. Ayant lu, par hasard, dans l'*Histoire des mathématiques* de Montucla, le récit de la mort d'Archimède, que la prise de Syracuse n'avait pu distraire de ses méditations géométriques, elle prit un goût passionné pour une science qui, par ses hautes

combinaisons, pouvait conduire à une telle indifférence des choses humaines, et dès lors cette science devint son unique occupation, malgré les obstacles que sa famille opposait à un goût si peu ordinaire chez les personnes de son sexe et de son âge. Parvenue à l'âge de trente-deux ans, mademoiselle Germain avait cultivé en silence les mathématiques, laissant à peine soupçonner, dans sa société la plus intime, qu'elle s'occupait de telles sciences, tant il y avait de simplicité et d'absence de pédantisme dans sa conversation, lorsqu'un événement inattendu vint la tirer de l'obscurité où elle s'était cachée jusqu'alors. En 1808, Chladni vint à Paris et y fit connaître ses découvertes relatives aux phénomènes des vibrations des plaques élastiques, dont l'ensemble a créé une nouvelle branche de la science de l'acoustique. Étonnée par la nouveauté des résultats obtenus dans les expériences du savant allemand, l'Académie des sciences de l'Institut de France s'empressa, un peu légèrement peut-être, de mettre au concours pour l'année 1812 cette question : *Donner la théorie mathématique des vibrations des surfaces élastiques, et la comparer à l'expérience*. La question était prématurée en ce que les observations sur le nouvel ordre de faits n'étaient pas complètes, et en ce que la science de l'analyse n'était pas arrivée au point où toutes les difficultés du problème auraient pu être résolues. Cependant, émue d'intérêt à la publication de ce sujet de concours, dont elle n'appréciait pas alors toute la portée, mademoiselle Germain résolut d'entrer en lice, et se mit au travail. Je crois ne pouvoir mieux faire que d'emprunter à la *Biographie universelle et portative des contemporains*, de Rabbe, le compte-rendu de ce concours intéressant, qui fut renouvelé trois fois. Ce compte-rendu n'est lui-même que l'abrégé de l'avertissement placé par mademoiselle Germain en tête du livre dont il sera parlé tout à l'heure.

« En octobre 1811, mademoiselle Germain adressa à l'Institut un mémoire dans lequel elle proposait l'hypothèse qui donne, au lieu de la raison inverse du rayon de courbure d'une courbe, cas résolu par Euler, la somme des raisons inverses des rayons de deux courbures principales d'une surface. Lagrange remarqua cette hypothèse, et en déduisit l'équation qu'elle aurait dû donner elle-même en se conformant aux règles du calcul. La classe des sciences de l'Institut remit la question au concours, avec un délai de deux années. Avant le 1<sup>er</sup> octobre 1813, mademoiselle Germain en-

voys un mémoire qu'elle terminait par la comparaison entre les résultats de la théorie et ceux de l'expérience. L'équation du problème se trouvait justifiée, sans être encore démontrée : ce qui exigea un troisième concours, dont le délai devait expirer le 1<sup>er</sup> octobre 1815. La difficulté semblait alors réduite à démontrer, soit l'hypothèse de mademoiselle Germain, soit toute autre hypothèse qui menât également à l'équation connue. Dans ces deux premiers mémoires, mademoiselle Germain s'était bornée à la théorie des plaques élastiques. Dans le troisième, qu'elle envoya avant le 1<sup>er</sup> octobre 1815, elle appliqua particulièrement son hypothèse à la recherche de l'équation des surfaces cylindriques vibrantes. La classe accorda le prix à son mémoire, mais en annonçant que sa solution n'était pas entièrement satisfaisante. C'est depuis cette époque que mademoiselle Germain ne cessa de multiplier les expériences, les calculs et les réflexions. Elle eut alors l'idée de communiquer sa démonstration à Fourier, secrétaire perpétuel de la classe des sciences de l'Institut. Cette illustre géomètre lui dit qu'il préférerait une démonstration purement géométrique : il lui proposa pour modèle celle que Jacques Bernouilli avait donnée pour le cas de la lame droite. Mademoiselle Germain, après avoir bien saisi son explication, en appliqua les principes aux diverses surfaces, et obtint la démonstration géométrique de son hypothèse.

En 1821, mademoiselle Germain publia enfin le résultat de ses travaux sous ce titre : *Recherches sur la théorie des surfaces élastiques*, Paris, Courcier, in-4°. Elle y présente son hypothèse où, désignant par  $R$ ,  $R'$ , les rayons de principales courbures naturelles d'une surface, et par  $r$ ,  $r'$ , les rayons de principales courbures élastiques de la même surface, elle propose de regarder l'action des forces d'élasticité comme proportionnelle à la quantité

$$\frac{1}{r} + \frac{1}{r'} - \left( \frac{1}{R} + \frac{1}{R'} \right).$$

Faisant le coefficient  $N_2$ , fonction de la résistance ou élasticité naturelle de la surface et d'une certaine puissance de son épaisseur, Lagrange avait déduit de cette hypothèse l'équation :

$$N_2 \left( \frac{d^2 s}{dx^2} + 2 \frac{d^2 s}{dx dy} + \frac{d^2 s}{dy^2} \right) + \frac{d^2 s}{dt^2} = 0$$

C'est cette équation que mademoiselle Germain a eu à démontrer, et c'est ce qu'elle a fait dans l'ouvrage précité; ouvrage non-seulement du ressort de la géométrie, mais où se trouve une multitude de faits qui intéressent la musique,

particulièrement la construction des instruments. Toutefois, malgré les travaux de cette dame, dont le nom rappellera toujours un phénomène d'intelligence et de forte conception féminine, et nonobstant les recherches de Fourier, de M. Cauchy et d'autres géomètres, la loi générale et transcendante des vibrations de surfaces élastiques quelconques est encore à trouver : on n'a donné jusqu'à ce jour que des résolutions partielles du problème. M<sup>lle</sup> Germain a publié, en 1826, un supplément de son premier ouvrage, intitulé : *Remarques sur la nature, les bornes et l'étendue de la question des surfaces élastiques, et équations de ces surfaces*, Paris, Bachelier, in-4°. Déjà elle avait adressé à l'Académie des sciences de l'Institut, le 18 mars 1824, un mémoire manuscrit *Sur l'emploi de l'épaisseur dans la théorie des surfaces élastiques*. Le rapport des commissaires se fit longtemps attendre; on a appris depuis lors que le manuscrit s'était égaré. Mademoiselle Germain a aussi fait insérer dans les *Annales de physique et de chimie*, de 1828, un *Examen des principes qui peuvent conduire à la connaissance des lois de l'équilibre du mouvement des solides élastiques*. Cette femme intéressante est morte, le 26 juin 1831, des suites d'un cancer.

GERN (G.), aîné de deux frères de ce nom, brilla comme basse chantante au théâtre de Berlin, au commencement de ce siècle. Il était né à Rottendorf, près de Wurtzbourg. En 1780, il se rendit à Munich, en qualité de chanteur de la cour électorale; de là il alla à Berlin en 1801, avec un traitement de 1,200 thalers. La voix de ce chanteur avait beaucoup de puissance et d'étendue, particulièrement dans les sons graves. Le portrait de Gern a été gravé par Karcher, en 1795.

Le frère de ce chanteur, qui possédait aussi une voix de basse, était au théâtre de Berlin en 1795, et s'y faisait applaudir.

GERNLEIN (RODOLPHE), compositeur de chants à voix seule, avec accompagnement de piano, et littérateur fixé à Berlin. Ses recueils de chants, de *Lieder* et de romances sont au nombre d'environ soixante-quinze œuvres. Il a aussi publié de petites nouvelles musicales sous le titre de : *Musikanten Bilder*, Leipzig, 1836, in-8° de 180 pages.

GERO (JEAN DE), compositeur italien, vécut dans les premières années du seizième siècle, et fut maître de chapelle de la cathédrale d'Orvieto, puis il entra au service du duc de Ferrare en la même qualité. Il naquit certainement dans la seconde moitié du quinzième

siècle, car le deuxième livre des *Motetti della Corona*, imprimé en 1519, par Petrucci de Fossombrone, contient le motet *Benignissime Domine Jesu*, de sa composition. Il fut connu généralement en Italie, en France et en Allemagne, sous le nom de *maître Jan* ou *Jhan*. Ses ouvrages principaux sont ceux-ci : 1° *Symphonia quatuor modulata vocibus, quæ alias et motecta nominantur*, Venetiis apud Hieronymum Scotum, 1543, in-4° obl. Cet œuvre est publié sous le nom de *Maître Jean*. 2° *Madrigali a tre voci*, libro primo, Venise, Ant. Gardane, 1541, in-4° obl. Deuxième édition, *ibid.*, 1556, in-4° obl. 3° *Madrigali a tre voci*, libro secondo, *ibid.*, 1555, in-4° obl. Deuxième édition, *ibid.*, 1559, in-4° obl. 4° *Madrigali italiani e canzoni alla francese, a due voci*, libro primo, Orvieto, 1544, in-4°. La deuxième édition a été publiée à Venise, chez Antoine Gardane, en 1552, in-4° obl. La troisième a paru dans la même ville chez Alex. Vincenti, en 1572. 5° *Madrigali italiani e canzoni alla francese a due voci*, libro secondo, in Venezia, app. Antonio Gardane, 1552, in-4°; autre édition, Alex. Vincenti, 1572. Les deux livres ont été réunis et réimprimés chez Fr. Magni, à Venise, en 1582. On trouve des pièces de maître Jean Gero dans les *Motetti della Simia*, publiés à Ferrare par Jean de Bulgat et ses associés, en 1539; dans les *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum*, publiées à Augsbourg, par Kriesstein, en 1540; dans les *Cantiones septem, sex et quinque vocum*, que Salblinger fit paraître chez le même imprimeur, en 1545; dans les *Concenti octo, sex, quinque et quatuor vocum omnium jucundissimi*, qui parurent chez Philippe Uhlard, dans la même ville et dans la même année; enfin, dans le quatrième livre de motets imprimés par Jacques Moderne, à Lyon, en 1539, in-4°.

**GERONO** (HYACINTHE-CHRISTOPHE), né à Paris, le 4 décembre 1797, fut admis comme élève de la classe de flûte au Conservatoire de Paris, dans le mois de décembre 1813, et fit ensuite un cours d'harmonie dans la même école. Cet artiste a publié divers morceaux de sa composition, entre autres : 1° Thème avec neuf variations pour flûte et piano, Paris, Carli. 2° Thème varié pour piano et violoncelle, Paris, madame Joli.

**GERSBACH** (JOSEPH), né le 22 décembre 1787, à Säckingen, près de Fribourg, dans le grand-duché de Bade, où son père était meunier, fut envoyé dans sa treizième année au

Gymnase de Villingen, dans la forêt Noire, pour y faire ses études. Destiné par la nature à être poète et musicien, il se distingua bientôt comme chanteur et comme organiste, et peu de temps lui suffit pour apprendre à jouer de presque tous les instruments. Son talent précoce le fit nommer directeur du chant religieux dans le couvent de Villingen, quoiqu'il ne fût pas encore parvenu à l'âge où l'on remplit ordinairement de telles fonctions. Après avoir quitté Villingen, il alla à Fribourg pour y étudier le droit et y compléter ses connaissances littéraires; il ne s'y servit de la musique que comme d'un moyen de pourvoir à sa subsistance. Ses études étant achevées, il accepta une place de professeur à Gottstadt, sur le lac de Bienne; de là, il se rendit à Yverdon où il fit la connaissance de Pestalozzi. Dès ce moment, l'éducation musicale du peuple, et particulièrement de la jeunesse, devint l'objet de ses travaux. Appelé à Zurich pour y remplir les fonctions de directeur de musique, il y passa les dix années les plus heureuses de sa vie, uniquement occupé de la réalisation de ses projets. Ses liaisons avec Nægeli le confirmèrent dans ses vues relativement à l'enseignement de la musique et du chant; il s'attacha à perfectionner les méthodes, à les rendre plus faciles, et le grand nombre d'élèves qu'il forma dans son école lui prouvèrent qu'il ne s'était pas trompé dans le choix de ses moyens, surtout en ce qui concernait le rythme et la mesure. Ce fut par cette partie qu'il fixa sur lui l'attention des instituteurs de musique de l'Allemagne. Des avantages qu'on lui offrit à Nuremberg le décidèrent à quitter Zurich; mais il ne resta pas longtemps dans sa nouvelle résidence, car il accepta, en 1813, une place de professeur dans une institution qui venait d'être fondée à Würzburg. Après un an de séjour dans cette ville, il retourna en Suisse, donna des leçons dans quelques institutions pendant l'année 1817, et enfin accepta une nouvelle nomination de professeur à Nuremberg, où il publia son premier recueil de chants à quatre voix de *soprano et contralto*, sous le titre : *Wandervöglein* (Petits Oiseaux voyageurs); ces chants ont eu beaucoup de succès. En 1822, Gersbach fut appelé au Séminaire des instituteurs, à Carlsruhe. Il y donna une vive impulsion aux perfectionnements de la musique religieuse à quatre voix, et à l'usage de l'orgue dans les églises. L'introduction de petites orgues dans les écoles évangéliques, pour l'accompagnement du chant, est due à ses soins. Ce fut aussi sous ses auspices que se

forma une société pour l'amélioration du chant d'église. Il publia, à cette occasion, une collection de chants chorals à quatre voix. Dans le même temps, il écrivit aussi beaucoup de chansons pour ses élèves, mais il n'en publia qu'un recueil intitulé : *Singvöglein* (les Petits Oiseaux chanteurs). Sa santé s'était dérangée par suite de travaux trop assidus, il obtint un congé pour la rétablir et fit un voyage en Suisse dans le dessein d'y publier un traité d'harmonie qu'il avait écrit d'après les principes de l'abbé Vogler; cependant cet ouvrage n'a pas paru. Gersbach ne donna, dans ce voyage à Zurich, que de grands tableaux pour l'enseignement dans les écoles, et deux cahiers de canons et de petites fugues. De retour à Carlsruhe, il reprit ses travaux comme second professeur au Séminaire. Il est mort en cette ville, le 5 décembre 1830, des suites d'une fièvre nerveuse. Après sa mort, son frère (Antoine) a publié, comme œuvre posthume, l'ouvrage intitulé : *Reichenlehre, oder Begründung der musikalischen Rhythmus, aus der allgemeinen Zahlenlehre* (Doctrine de la symétrie, ou fondement du rythme musical, tiré de la science générale du calcul), Carlsruhe, Braun, 1832, in-4°. Le titre de l'ouvrage principal de Joseph Gersbach est celui-ci : *Wandervöglein oder Sammlung von Reiseliedern, nebst einem Anhang von Morgen und Abendliedern, in vierstimmigen Tonsetzungen* (Petits Oiseaux voyageurs, ou recueil de chants de voyage, suivis d'un supplément de chants du matin et du soir, en mélodies à quatre voix). La deuxième édition de ce recueil a été publiée à Francfort-sur-le-Mein, en 1833.

**GERSBACH** (ASTOINE), frère du précédent, né à Seckingen, en 1803, reçut de son frère aîné les premières instructions sur la musique. Le pasteur du lieu de sa naissance, bon organiste, lui donna ensuite des leçons de piano, et le cantor Binder lui enseigna le chant. A l'âge de dix ans, il se rendit à Zurich, près de son frère. Il y vécut pendant sept années et y fit ses études au Collège, pendant qu'il continuait de s'instruire dans la musique, particulièrement dans l'art de jouer du piano. En 1821, il suivit son frère à Nuremberg, et y vécut pendant deux ans en donnant des leçons de musique. Pendant les années 1822 et 1823, il suivit les cours de l'Université de Halle; puis il retourna en Suisse et vécut à Zurich comme professeur de piano. En 1831, il entra au Séminaire de Carlsruhe et y remplit la place de professeur d'orgue. On a de lui quelques recueils de chants pour un chœur

d'hommes à quatre parties; un *Andante* avec variations pour le piano, op. 7; des exercices pour cet instrument, et quelques autres petites pièces. Il est mort à Carlsruhe, le 17 août 1848, à l'âge de quarante-cinq ans.

**GERSON** (JEAN CHARLIER DE), chancelier de l'Université de Paris, fut surnommé le docteur très-chrétien, et fut considéré comme l'homme le plus savant de France dans les matières théologiques, aux quatorzième et quinzième siècles. Son nom véritable était *Charlier*; celui de *Gerson* lui fut donné du village où il vit le jour, près de Bethel, le 14 décembre 1363. Il mourut à Lyon, à l'âge de soixante-quatre ans, le 12 juillet 1429. Dans l'édition complète de ses œuvres, publiée en 1706, à Amsterdam, par Dupin (cinq volumes in-fol.), on trouve un petit poème latin intitulé : *De Laude Musices*. On trouve aussi, au troisième volume de la même collection, un petit traité intitulé : *De Canticorum originalibus rationibus*, et enfin la description de quelques instruments dont il est parlé dans l'Écriture sainte.

**GERSON** (NIKLAS ou NICOLAS), compositeur danois et virtuose sur le piano, était maître de chapelle de la cour, à Copenhague, en 1820. Il a fait exécuter dans cette même année une ouverture en mi majeur par l'orchestre de la Société des amateurs. En 1821, il a donné à la même Société une cantate avec orchestre, à l'occasion du jour de la naissance du roi. On connaît aussi de lui un *Pater noster* pour quatre voix seules, avec un chœur d'hommes sans accompagnement.

**GERSTACKER** (FRIEDRICH), considéré en Allemagne comme un des plus habiles maîtres de l'art du chant, naquit à Schmiedeberg, dans la Saxe, en 1787. Son père était chirurgien, et le destinait à l'étude de la médecine; mais un goût prononcé pour la musique le décida à se livrer à la culture de cet art. Il en avait commencé l'étude dans le lieu de sa naissance; son arrivée au Collège de Sainte-Croix, à Dresde, lui fournit les moyens de perfectionner son talent pour le chant. Comme élève de cette école, il devait chanter dans les chœurs du Théâtre-Italien; il fut redevable à cette circonstance de fréquentes occasions d'entendre les bons chanteurs de ce théâtre. Doué par la nature d'une belle voix de ténor, étendue et flexible, et d'un bel extérieur, il comprit que l'art dramatique était sa vocation, et il s'y livra sans réserve. Son début eut lieu comme premier ténor au théâtre de Chemnitz; puis il se fit entendre à Freiberg. Après avoir acquis une cer-

tain habitude de la scène, il retourna à Dresde, et ne tarda pas à y acquérir la réputation d'un habile chanteur; mais ce fut surtout à Leipzig qu'il obtint de brillants succès. Tous les journaux de son temps ont retenti de son éloge; ce fut un véritable enthousiasme. A Cassel, à Hambourg, en Danemark, en Hollande; partout enfin, il fut accueilli comme un artiste de premier ordre en son genre, et sa renommée s'accrut chaque jour dans tout le nord de l'Europe. Cet artiste distingué est mort à Cassel, dans l'été de 1835, à l'âge de trente-sept ans, et dans toute la puissance de son talent.

**GERSTENBERG** (HENRI-GUILLAUME), consul danois à Lubeck, poète et philosophe, né en 1737, à Tondern, dans le Schleswig, fit ses études à Altona, puis à l'Université de Jéna. Après les avoir terminées, il entra au service du Danemark et fit la guerre contre les Russes. Plus tard, il entra dans les emplois civils, dont le dernier fut celui de chef de bureau du contentieux de la loterie à Altona. Il mourut dans cette ville, le 1<sup>er</sup> novembre 1835, à l'âge de quatre-vingt-six ans. Il a écrit une dissertation sur la poésie lyrique italienne (*Schlechte Einrichtung des Italienischen Singgedichts*), que Cramer a insérée dans son *Magasin de Musique* (deuxième année, p. 629-630). On a aussi de cet amateur de musique une autre dissertation sur une nouvelle manière de chiffrer les accords dans la basse continue (*Ueber eine neue Erfindung den General-bass zu dechiffren*), qui a été publiée dans le *Magasin des sciences et de la littérature de Göttingue* (1780, n° 4, p. 1-37). Enfin, Gerstenberg est aussi l'auteur de *Ménona*, ou les *Anglo-Saxons*, mélodrame tragique, mis en musique par le maître de chapelle Schulz, mais jusqu'à ce jour inconnu, Hambourg, 1786. Le troisième volume de ses œuvres (*Vermischte Schriften*), publiées à Altona (1808-1816), contient quelques écrits relatifs à la musique, particulièrement sur le récitatif et les airs dans les opéras italiens.

**GERSTENBERG** (J.-D.), pianiste et compositeur, né à Gotha suivant le titre de son second œuvre de sonates, s'est rendu en Russie, vers 1791, et s'y est fait libraire et marchand de musique. En 1796, il établit à Gotha un atelier pour la gravure de la musique. On connaît de cet artiste : 1<sup>o</sup> Douze chansons allemandes à voix seule avec accompagnement de piano, Dresde, 1787, in-4<sup>e</sup>. 2<sup>o</sup> Six sonates pour le clavier, op. 1, Leipzig, 1787. 3<sup>o</sup> Six sonates *idem*, op. 2, Leipzig, 1789.

**GERVAIS** (CLAUDE), violiste de la chambre de François I<sup>er</sup>, roi de France, a publié un livre de pièces de viole à cinq parties, chez les héritiers de Pierre Attaignant, en 1556. Il y a dans ces pièces un mérite remarquable de facture.

**GERVAIS** (CHARLES-HUBERT), né à Paris, le 19 février 1671, musicien médiocre qui, par des protections de cour, devint maître de la musique de la chambre du duc d'Orléans, régent du royaume, puis maître de la chapelle du roi. Il mourut à Paris, le 15 janvier 1744, à l'âge de près de soixante-trois ans. Gervais a donné à l'Opéra : *Médée*, en 1697, opéra en cinq actes, qui eut peu de succès; *Hypermnestre*, en 1716; une partie de la musique de cet ouvrage avait été écrite par le régent; les *Amours de Protée*, en 1720. On a dit aussi que le régent avait fait avec Gervais la musique d'un opéra intitulé : *Panthée*, qui fut représenté dans les appartements du Palais-Royal. On trouve à la Bibliothèque impériale à Paris quarante-cinq motets de Gervais en manuscrit, sous le n° V. 500, in-fol. Toute cette musique est fort mal écrite.

**GERVAIS** (LAURENT), né à Rouen, dans les dernières années du dix-septième siècle, fut d'abord professeur de musique à Lille, maître de clavier et membre de l'Académie de cette ville, puis se rendit à Paris et s'y fit marchand de musique. Il est auteur d'une *Méthode pour l'accompagnement du clavier, qui peut servir d'introduction à la composition et apprendre à bien chiffrer les basses*, Paris, 1734, in-4<sup>e</sup>. Gervais a aussi publié deux livres de cantates, *Ragotin*, ou la *Sérénade burlesque*, un livre de cantates à voix seule avec symphonie, et deux livres d'airs sérieux et à boire.

**GERVAIS** (PIERRE-NOËL), fils d'un musicien français au service de l'électeur palatin, naquit à Mannheim, vers 1746, et reçut des leçons de violon d'Ignace Fraenzl. Arrivé à Paris, vers 1784, il se fit entendre l'année suivante au Concert spirituel, et se fit applaudir par la justesse et la pureté de son jeu. En 1791, il se rendit à Bordeaux comme premier violon du Grand-Théâtre de cette ville. Gerber dit que cet artiste mourut à Lisbonne, vers 1795, des suites d'un duel; c'est une erreur, car j'ai entendu, en 1801, Gervais dans un concours qui avait été ouvert au Conservatoire de musique de Paris, pour une place de professeur de violon, vacante par la mort de Gaviniès. Il tira peu de son du violon, et son style était froid; mais il y avait beaucoup de justesse et de netteté



dans son jeu. La place ne lui fut pas accordée, il retourna à Bordeaux et y mourut vers 1805. On a de cet artiste trois concertos pour le violon, le premier en ut, le second en ré, le troisième en mi bémol. Ils ont été gravés à Paris, chez Imbault.

**GERVASI (Louis)**, compositeur napolitain, élève du Conservatoire de Naples, a fait son début comme compositeur dramatique par un opéra intitulé : *I promessi sposi*, qui fut représenté au théâtre *Valle*, à Rome, le 19 janvier 1834, et tomba à plat. Sept ans plus tard (1841), on retrouve M. Gervasi à Odessa, dans la position de directeur de musique à l'Opéra-Italien, et faisant jouer, pour la représentation à son bénéfice, son nouvel opéra *il Casino di campagna*. Je n'ai pas recueilli d'autre renseignement sur cet artiste.

**GERVASIUS**, savant allemand qui vécut au treizième siècle, est cité par Leibnitz (*Script. rerum Brunsvic*, t. I<sup>er</sup>, fol. 889), comme auteur d'un traité : *De inventionibus musicis et multorum artificiorum*.

**GERVASONI (CHARLES)**, écrivain sur la musique, naquit à Milan, le 4 novembre 1762. Ses parents le destinaient à l'état ecclésiastique et lui firent faire des études littéraires et musicales. Le goût de la musique devint bientôt si vif en lui, qu'il ne fit que peu de progrès dans les sciences physiques et mathématiques pour lesquelles il avait été envoyé à l'École de Brera. Après avoir renoncé à entrer dans un monastère, il s'était décidé à embrasser la profession d'ingénieur; mais celle-ci fut à son tour oubliée pour la musique. Après la mort de son père, Gervasoni fit un voyage à Naples, dans le but d'augmenter ses connaissances dans les différentes parties de la musique. Il jouait du violon, de l'archiluth, du clavecin; cependant, au lieu de se livrer uniquement à la culture de l'art, il se fit négociant. Après deux années passées en spéculations infructueuses, il se retira des affaires, et ne s'occupa plus que de la musique. La lecture des traités de théorie et d'histoire concernant cet art devint son occupation habituelle, et bientôt il fut assez habile pour donner des leçons de clavecin et de musique vocale. En 1789, il fut appelé à Borgo Taro, en qualité de maître de chapelle de l'église principale, et la plus grande partie de sa vie s'écoula dans l'exercice des fonctions de cette place.

La Société italienne des sciences, belles-lettres et arts, ayant été fondée en 1807, Gervasoni fut nommé un des membres de la section de musique qui fut composée de lui, de

Paisiello, de Zingarelli, de Fr. Canetti, d'Ambrósio Minoja, du P. Mattei, de J. Buccioni et de M. Santucci. Gervasoni est mort à Milan, le 4 juin 1819, à l'âge de cinquante-sept ans. Ce musicien s'est fait connaître par la publication des ouvrages dont les titres suivent : 1<sup>o</sup> *La Scuola della Musica in tre parti divisa*, Placenza, 1800, un volume de texte de cinq cent cinquante-deux pages, et un volume d'exemples gravés. La première partie, précédée d'un discours préliminaire où il est traité du système musical des Grecs et de l'ancienne solmisation, est une introduction générale à la pratique de la musique. La deuxième est relative aux éléments de cet art, et renferme un aperçu du mécanisme des divers instruments. La troisième partie traite de la composition. Cet ouvrage manque de la netteté et de la précision nécessaires aux livres élémentaires, et Gervasoni est souvent verbeux où il aurait fallu être concis. Beaucoup de renseignements sur les instruments donnés dans ce livre sont surannés ou incomplets. Les deux premières parties de l'ouvrage de Gervasoni ont servi de base au premier volume du *Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou Encyclopédie musicale*, par A.-E. Choron et M. Adrien de Lafage (Paris, 1836, in-18). Il y a lieu d'être étonné que Choron ait choisi pour introduction de sa compilation un livre si peu d'accord avec ses idées philosophiques. Il aurait pu prendre pour toute la partie élémentaire, l'harmonie et la composition, celui de Galeazzi (*voyez ce nom*), bien supérieur à l'autre. 2<sup>o</sup> *Carteggio musicale di Carlo Gervasoni con diversi suoi amici professori, e maestri di cappella, in cui si dimostra l'utilità della Scuola della musica, si propongono e si sciolgono alcuni dubbj alla medesima Scuola relativi*, etc., Parme, 1804, presso Luigi Mussi, cent cinquante-six pages in-8<sup>o</sup>. Une deuxième édition de cette correspondance a été publiée à Milan, dans la même année (presso Agnelli, 1804), en cent quarante-neuf pages in-8<sup>o</sup>. Ainsi que le titre l'indique, ce recueil de lettres a été publié dans le but de favoriser le succès de la *Scuola della musica*. Dans la dernière lettre, Gervasoni donne une notice prolixe de sa vie. 3<sup>o</sup> *Nuova Teoria di Musica ricavata dall' odierna pratica, ossia metodo sicuro e facile in pratica per ben apprendere la musica, a cui si fanno precedere varie notizie storico-musicali*, Parma, dalla stamperia Blanchon, 1812, in-8<sup>o</sup> de quatre cent cinquante-cinq pages. Ce volume est l'ouvrage le plus intéressant de l'auteur; il contient (p. 13-

75) des notions sur la situation de la musique en Italie à l'époque où il fut publié ; des notices biographiques sur les musiciens italiens du dix-huitième siècle, où sont des renseignements qui n'existent point ailleurs (p. 77-303) ; enfin, des considérations générales sur les diverses parties de la théorie et de la pratique de la musique.

GESE (BARTOLOMÉ), en latin GESIUS, musicien de ville et cantor à Francfort sur l'Oder, vers 1690, est né à Munchberg, dans la moyenne Marche, vers le milieu du seizième siècle. En 1588, on le trouve déjà à Wittenberg, où il publiait un de ses ouvrages. Il y était encore en 1595 ; mais moins de trois ans après il avait pris possession de sa place de cantor à Francfort sur l'Oder, car, en 1598, il y faisait imprimer ses mélodies à cinq voix. Ses chants de noces, en allemand et en latin, qui parurent dans la même ville, en 1624, sont la dernière production qui ait vu le jour, et marquent vraisemblablement la fin de sa carrière active. Gerber place l'époque de sa mort vers 1615 (*Neues Lexik*, t. II, p. 312) ; j'ai suivi son exemple dans la première édition de cette biographie ; mais c'est évidemment une erreur, puisqu'il publiait encore en 1624. Au reste on sait aujourd'hui la date précise du décès de Gesius ; car M. De Winterfeld, ayant fait faire des recherches dans les registres de mort de l'église principale de Francfort sur l'Oder, a trouvé que le décès de Gesius est le 1<sup>er</sup> janvier de l'année 1637 (1). Il résulte de là qu'en supposant qu'il ne fût âgé que de vingt ou vingt et un ans à l'époque de sa première publication, il était né en 1567 ou 1568, et qu'il était âgé d'environ quatre-vingt-dix ans lorsqu'il mourut.

Gesius fut un des plus laborieux compositeurs de musique sacrée de son temps, comme on peut le voir par la liste assez nombreuse de ses ouvrages imprimés. Ses compositions connues sont : 1<sup>o</sup> *Historia der Passion, wie sie uns der Evangelist Johannes beschreiben*, mit 2, 3, 4 und 5 Stimmen (Histoire de la Passion telle qu'elle est décrite par l'évangéliste saint Jean, à deux, trois, quatre et cinq voix), Wittemberg, 1588, in-fol. 2<sup>o</sup> *Teutsche geistliche Lieder mit 4 Stimmen* (Cantiques spirituels allemands à quatre voix), 1594. 3<sup>o</sup> *Hymni quinque vocum de principis festis anniversariis*, Wittemberg, 1596, in-4<sup>o</sup>. 4<sup>o</sup> *Melodix quinque vocum*, Francfort sur l'Oder, 1598, in-4<sup>o</sup>. 5<sup>o</sup> *Psalmodia Choralis* ;

avec une préface de Christophe Pelargus, 1600, in-8<sup>o</sup>. C'est probablement le même ouvrage qui est indiqué, dans les catalogues de Francfort et autres, sous le titre allemand : *Teutsche Lieder D. Luthert und anderer frommer Christen*, mit 4 und Stimmen, Francfort sur l'Oder, 1601, in-4<sup>o</sup>, et réimprimé en 1607, 1608 et 1616, in-12. 6<sup>o</sup> *Synopsis Musicae practicae, variis exemplis illustrata et exercitiis ad 12 modos in utroque cantu, regulari sollicit ac transposito amplificata*, Francfort, 1609, in-8<sup>o</sup>. Une deuxième édition corrigée et augmentée de cet ouvrage, à l'usage des élèves de Francfort, a été publiée en 1615, à Francfort sur l'Oder, chez Richora, in-8<sup>o</sup> de 15 feuilles avec des signatures, mais dont les feuillets ne sont pas chiffrés. Le catalogue manuscrit de la section de la musique de la Bibliothèque royale de Berlin indique, sous le n<sup>o</sup> 274, une autre édition du même ouvrage avec cette date : *Francofurti Marchionum*, 1518, in-8<sup>o</sup>. C'est évidemment une erreur de chiffres : il faut lire 1618. Cette édition a été inconnue à tous les bibliographes. 7<sup>o</sup> *Christliche musica, auff alle Tag Morgens und Abends, auch vor und nach dem Essen, etc.* (Musique chrétienne pour tous les jours, matin et soir, etc., à quatre voix), Wittemberg, 1605, in-8<sup>o</sup>. 8<sup>o</sup> *Christliche choral und figural Gesänge teutsch und lateinisch bey den leichenbegängnissen und begräbnissen zu gebrauchen* (Chants chrétiens chorals et figurés allemands et latins à l'usage des funérailles), Francfort sur l'Oder, 1611, in-8<sup>o</sup>. 9<sup>o</sup> *Opus primum Cationum ecclesiasticarum*, 1615, in-4<sup>o</sup>. Cet ouvrage contient des messes à cinq, six, sept, huit et un plus grand nombre de voix. 10<sup>o</sup> *Opus secundum Cationum ecclesiasticarum*, 1615, in-4<sup>o</sup>. Celui-ci renferme des Introit, des Kyrie, etc., à quatre, cinq et six voix. 11<sup>o</sup> *Cantiones nuptiales* 5, 6, 7 et plurimum vocum, 1614. 12<sup>o</sup> *Motetta latino-germanica*, 1615. Tous ces ouvrages sont imprimés à Francfort, chez Hartmann. 13<sup>o</sup> *Fasciculus etlicher deutscher und lateinischer Motetten auff Hochzeiten und Ehrenlagen, componirt mit 4 bis 8 Stimmen* (Recueil de quelques motets allemands et latins pour des jours de noces et de cérémonies, depuis quatre jusqu'à huit voix), Francfort, 1616, in-4<sup>o</sup>. 14<sup>o</sup> *Missa* 5, 6 et plurimum vocum, Francfort, 1621, in-4<sup>o</sup>. 15<sup>o</sup> *Vierstimmiges Handbuechlein*, Francfort, 1621, in-8<sup>o</sup>. 16<sup>o</sup> *Teutsche und lateinische Hochzeit Gesang, mit 5, 6, 8 und mehr Stimmen* (Cantiques latins et allemands pour des jours de noces, depuis

(1) *Der evangelische Kirchengesang*, 2<sup>o</sup> Th. p. X.

cinq jusqu'à huit et un plus grand nombre de voix), Francfort, 1624, in-4°. 17° *Hymni Patrum cum Cantu*. Francfort, 1605, in-4°. Walther a écrit que la deuxième édition de l'abrégé de musique de Gesius, publiée à Francfort sur l'Oder, en 1615, in-8°, est augmentée d'un traité de *Ratione componendi Cantus*; Forkel, Gerber, Lichtenthal et plusieurs autres ont copié Walther sur ce point; cependant il n'y a rien de semblable à cela dans cette édition, qui est divisée de cette manière : Cap. I. *De Clavibus et Vocibus musicalibus*; Cap. II. *De Cantu*; Cap. III. *De Mutatione*; Cap. IV. *De Notulis ac Notularum punctis et pausis*; Cap. V. *De Tactu et Signis*; Cap. VI. *De Intervallis et Modis musicis*. Ce dernier chapitre est suivi d'une collection d'hymnes à quatre voix, pour le matin et le soir. Parmi les exemples pour les nuances, suivant la méthode des hexacordes, il y en a un à deux voix fort ingénieux, sur ce distique latin :

*Ut rerum miseram faciem solemine fallam,  
Sola facit miræ vox, hilaraque caput.*

La composition est arrangée de telle sorte, que les mutations de noms de notes sont toutes indiquées par les syllabes *ut, re, mi*, etc., qui entrent dans la construction des vers. Tous les exemples à plusieurs voix, répandus dans ce livre, sont bien écrits.

**GESLIN** (PHILIPPE-MARC-ANTOINE), né à Riom (Puy-de-Dôme), en 1788, a été élève de Galin, d'après la méthode du méloplaste, et a ouvert des cours à Paris, d'après cette méthode, après la mort de son professeur. Il a publié : 1° *Exposition de la gamme, échelle élémentaire de la musique; pour servir d'introduction au cours analytique de musique, par la méthode du méloplaste*, Paris, 1825, in-8°, de 24 pages. 2° *Cours analytique de musique, ou méthode développée du méloplaste*, Paris, Janet et Cotelle, 1825, 1 vol. in-8°, avec 84 planches. Ouvrage d'une excessive faiblesse, où les qualités qui constituent la véritable méthode d'analyse manquent absolument, et qui prouve que l'auteur était un médiocre musicien. 3° *Exposition des bases de l'harmonie, pour servir de suite au Cours analytique de musique par la méthode du méloplaste*, Paris, 1825, 40 pages in-8°, avec une planche. 4° *Cours complet d'harmonie par la méthode du méloplaste*, Paris, 1826, 1 vol. in-8°, avec planches. Mauvais ouvrage, rempli des fautes les plus grossières dans l'emploi et dans la succession des accords. M. Geslin a été nommé membre correspondant de la Société des sciences et arts de Lille, en 1827.

Depuis 1830, il a renoncé à l'enseignement de la musique, et s'est livré au commerce.

**GESNER** (VIRGIL-ALBERT), prêtre de l'ordre de Saint-Pancrace, vécut en Autriche dans la première moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer à Vienne, en 1632, des motets ou airs spirituels de sa composition.

**GESNER** (JEAN-MATHIEU), né à Anspach, le 9 avril 1691, mort le 3 août 1761, fut un des hommes les plus érudits de l'Allemagne. Après avoir fait ses études au Gymnase de sa ville natale, et à l'Université de Jéna, il fut d'abord professeur et bibliothécaire à Weimar, puis il alla enseigner à l'école Saint-Thomas de Leipsick. Il a traité de la musique et de la manière d'en user dans les écoles, au deuxième chapitre (sect. XI, p. 150), de ses *Institutions scolastiques*.

**GESSINGER** (GEORGES-MARTIN), facteur d'orgues de la cour du prince d'Anspach, à Rothenbourg, sur la Teuber, fut considéré comme un artiste habile vers le milieu du dix-huitième siècle. Le célèbre facteur Schnell a été son élève. Gessinger a construit : 1° L'orgue de Langenbourg, dans la principauté de Hohenlohe, en 1764. Cet instrument, à un seul clavier à la main et clavier de pédales, a huit jeux. 2° L'orgue de Burgherndorf, en 1768, avec un clavier à la main, clavier de pédales, vingt jeux et trois soufflets.

**GESTEWTZ** (FÉDÉRIC-CARISTOPHE), directeur de musique au Théâtre-Italien de Dresde, naquit à Prieschka, en Misnie, le 8 novembre 1755. En 1770, il se rendit à Leipsick, et y reçut des leçons de composition du maître de chapelle Hiller. En 1780, il fut choisi comme directeur du théâtre allemand de Boudini, et il écrivit pour ce même théâtre le petit opéra : *Die Liebe ist stänneisch* (l'Amour est ingénieux), en un acte, 1781. Appelé à Dresde, en 1790, il y donna dans la même année l'opéra bouffe italien : *L'Orfanella Americana*. On connaît aussi de cet artiste une messe solennelle et un hymne, une symphonie pour l'orchestre publiée à Dresde, chez Hilscher, une cavatine avec accompagnement de piano, chez le même, et une sonate pour le piano, *ibid.* Gestewitz est mort à Dresde, en 1805.

**GESUALDO** (CHARLES), prince de Venouse (dans le royaume de Naples), était vevu du cardinal Alphonse Gesualdo, archevêque de Naples, et naquit vers le milieu du seizième siècle. Amateur passionné de musique, il eut pour maître dans cet art le compositeur Pomponio Nenna. Carreto, son contemporain, et Napolitain comme lui, dit que le prince Ge-

sualdo était d'une rare habileté sur plusieurs instruments, et qu'il n'avait pas de rival sur le luth. Il entretenait à sa petite cour plusieurs compositeurs, chanteurs et instrumentistes de talent. Doué d'un génie original, il écrivit un grand nombre de madrigaux à cinq voix, genre de musique à la mode de son temps, mais dans lequel il mit un style qui ne ressemblait à celui d'aucun de ses prédécesseurs ou contemporains. Sa manière est en général mélancolique et plaintive; c'est ce qui a fait dire que le prince de Venouse a imité dans ses madrigaux les anciennes mélodies écossaises. Cette assertion ne paraît nullement fondée, et bien que le système de modulation des compositions dont il s'agit ait quelquefois un air d'étrangeté, néanmoins on ne peut l'attribuer qu'à la spécialité du sentiment de leur auteur. Burney a donc dit avec raison qu'ayant fait un profond examen des madrigaux de Gesualdo, il n'a pu y découvrir la moindre ressemblance avec les airs calédoniens; mais il a tort lorsqu'il s'élève contre la réputation que ces compositions ont eue depuis plus de deux siècles. Il n'y trouvait ni mélodie, ni dessin régulier, ni rythme, ni mérite phraséologique, et il a été choqué du faux système de modulation, du perpétuel embarras et de l'inexpérience dans l'arrangement des parties. Ce jugement, aussi sévère qu'injuste, prouve seulement que Burney n'a pas compris la pensée originale qui domine dans les madrigaux du prince de Venouse. Tous ces morceaux sont des scènes mélancoliques et douces, où le musicien s'est proposé, avant toute chose, d'exprimer le sens poétique des paroles, suivant sa manière individuelle de sentir. Qu'on examine le madrigal du premier livre : *Frend, Tirst, il desto*, celui du deuxième livre : *O come è grand martire*, et celui du quatrième : *Io tacerò, ma nel silenzio mio*, etc., ou plutôt qu'on les entende, et qu'ils soient rendus suivant la pensée de leur auteur, on comprendra qu'il y a un rare mérite d'originalité dans cette musique, si maltraitée par l'historien anglais de la musique. Le système de succession de tons employé par Gesualdo n'est pas la modulation véritable, car l'élément harmonique de l'enchaînement des tonalités n'existait pas encore lorsqu'il écrivait; mais ces successions mêmes sont une partie de sa pensée, et Burney avait tort de les juger d'après les règles ordinaires. Ce n'est point par l'art d'écrire que brille le talent du prince de Venouse; il est, sous ce rapport, inférieur à la plupart des compositeurs de son temps; ainsi que plusieurs hommes de génie, il allie

dans ses ouvrages beaucoup de défauts à de grandes qualités. C'est par le pathétique qu'il se distingue, et l'on ne peut nier qu'il soit en ce genre supérieur à ses contemporains. S'il eût connu l'accent passionné qui ne réside que dans l'harmonie dissonante constitutive de la tonalité moderne, il y a lieu de croire qu'il aurait produit des modèles d'expression dramatique. Les cinq premiers livres des madrigaux de Charles Gesualdo furent publiés en parties séparées, à Gênes, en 1585. Simon Molinara, maître de chapelle de la cathédrale de cette ville, a donné ensuite une édition complète de ces madrigaux en partition, sous ce titre : *Partitura delli sei libri de' madrigali a cinque voci dell' Illustrissimo et Eccellentissimo Principe di Venosa, D. Carlo Gesualdo*, in Genova, appresso Giuseppe Payoni, 1613, in-fol. de deux cent quarante-six feuillets.

GEUCK (VALESTIN), né à Cassel, fut compositeur au service du landgrave Maurice de Hesse-Cassel, et mourut vers 1603, époque où plusieurs de ses ouvrages ont été publiés. Les plus connus sont les suivants : 1° *Novum et insigne Opus, continens textus metricos Sacros Festorum Dominicarum et Feriarum*, etc., octo, sex et quinqué vocibus. *Liber primus. Motellarum festivalium 8 vocum*, Cassel, 1603, in-4°. 2° *Liber secundus continens Motettas dominicales*, 6 vocum, etc., Cassel, 1605, in-4°. 3° *Liber tertius continens Motettas dierum Feriarum 5 vocum*, etc., Cassel, 1603, in-4°. 4° *Neue teutsche Tricinia* (Nouvelles chansons allemandes à trois voix), Cassel, 1603, in-4°. 5° *Tricinia drey Stimmige weltliche Lieder bey des zu Singen und auff Instrumenten zu spielen*, Cassel, 1603, in-4°.

GEVAERT (FRANÇOIS-AUGUSTE), compositeur belge, est né le 31 juillet 1828, à Huyse, village de la Flandre orientale, à une lieue d'Audenarde, où son père exerçait la profession de boulanger. Bien que destiné à cet état, Gevaert, poussé par son instinct pour la musique, obtint la permission de chanter comme enfant de chœur à l'église et reçut des leçons de plain-chant du sacristain du village. Un volume manuscrit en langue flamande, qu'il trouva dans le grenier de la maison de son père, l'initia aux premiers principes de l'harmonie, et bientôt il écrivit une multitude de messes, de motets et de morceaux de piano qui semblaient autant de merveilles à ses parents et aux amis de sa famille. En dépit des défauts de tout genre qui abondaient dans cette musique, le musicien-né s'y révélait et faisait

entrevoir un artiste futur. Cédant aux sollicitations du médecin de la commune, qui suivait avec intérêt les progrès du jeune Gevaert, les parents de celui-ci consentirent à l'envoyer au Conservatoire de Gand, en 1841. Admis dans la classe de piano, dont le professeur se nommait Sommére, il y obtint le premier prix après deux années d'études et suivit le cours d'harmonie sous la direction de Mengal. Vers le même temps, la place d'organiste de l'église des Jésuites lui fut donnée, et ses études sérieuses dans l'art d'écrire commencèrent par la lecture des ouvrages didactiques de Cherubini, de Fétis, de Marpurg et de Reicha : la fréquentation habituelle du théâtre de Gand et la lecture de quelques partitions de Gluck et de Mozart complétèrent son instruction pratique. Le premier succès du jeune compositeur fut une cantate religieuse qu'on exécuta dans une des églises de Gand, le jour de Noël de l'année 1846. Au commencement de l'année suivante, il obtint le premier prix au concours ouvert par la Société des beaux-arts de Gand pour la composition d'une cantate flamande intitulée : *Belgie*. Encouragé par cette heureuse circonstance, Gevaert se présenta au concours national pour le grand prix de composition ouvert à Bruxelles, au mois de mai de cette même année 1847, et le prix lui fut décerné à l'unanimité. Cette année 1847 fut une heureuse époque dans la carrière du jeune artiste, car au festival du *Zangverbond* (association de chanteurs germano-flamands), qui eut lieu au mois de juin, on exécuta le psalme *Super flumina Babylonis* qu'il avait composé pour cette fête, et ce morceau, rendu avec beaucoup d'ensemble et de fini, produisit une vive impression. Spohr, qui assistait au concert, adressa à l'auteur des félicitations remplies de bienveillance.

Gevaert était parvenu à l'âge de dix-neuf ans. Pensionnaire du gouvernement par le grand prix qu'il avait obtenu, il devait, aux termes du règlement, voyager dans les pays étrangers pour compléter son instruction; mais craignant de le voir abandonné à lui-même, loin de sa patrie, dans un âge si tendre, ses parents présentèrent une requête pour obtenir un délai de deux ans, qui fut accordé. Gevaert mit à profit ce temps de repos en écrivant un grand opéra intitulé : *Hugues de Somerghem*, qui fut représenté au théâtre de Gand, le 23 mars 1848. Dépourvu d'expérience et la tête remplie de formes symphoniques, il avait donné à son ouvrage des développements d'une longueur excessive. La représentation

fut froide, et l'opéra ne fut considéré que comme une étude du jeune compositeur. L'ouverture seule fut applaudie, et depuis lors elle a été exécutée à Gand dans plusieurs concerts. Plus tard, Gevaert a retouché cet opéra, en a retranché une grande partie, et c'est en cet état que la partition arrangée pour le piano a été publiée.

Éclairé par l'essai qu'il venait de faire sur les conditions de la musique destinée à la scène, Gevaert lut avec attention quelques bonnes partitions françaises, particulièrement de Grétry, et mieux inspiré, il écrivit la musique du petit opéra, en un acte, *la Comédie de la ville*, qui obtint du succès à Gand, en 1848, et fut également bien accueilli au Grand-Théâtre de Bruxelles, en 1852.

Le délai que Gevaert avait obtenu du ministre de l'intérieur pour ses voyages étant expiré en 1849, il partit pour Paris, où il s'arrêta jusqu'au mois de février 1850; puis il s'achemina vers l'Espagne. Homme d'intelligence et doué de l'esprit d'observation, il écrivit, après plusieurs séjours dans cette contrée, un rapport rempli d'intérêt sur la situation de la musique en Espagne, et l'adressa au ministre de l'intérieur, à Bruxelles, qui le communiqua à l'Académie royale de Belgique. Cet écrit a été publié dans les bulletins de cette Académie, en 1851.

Pendant son séjour en Espagne, Gevaert n'avait écrit que quelques morceaux de musique instrumentale, entre lesquels on remarque une sorte d'ouverture fantaisie sur plusieurs airs nationaux espagnols. Cette pièce est devenue populaire dans la Péninsule et a valu à son auteur la décoration de l'ordre d'Isabelle la Catholique. La partition a été gravée à Gand. Après l'Espagne, le jeune compositeur visita l'Italie (1851), encore émue des événements de la révolution; puis il se rendit en Allemagne, et enfin, il revint à Gand au printemps de 1852.

Lorsqu'il partit de Paris, en 1850, pour se rendre en Espagne, Gevaert avait emporté le libretto d'un opéra comique en un acte, écrit par M. Gustave Vaez, et dont il composa la musique pendant ses voyages. De retour à Paris, le désir de faire représenter cet ouvrage l'occupa exclusivement : le Théâtre-Lyrique venait d'être fondé et semblait offrir au jeune compositeur une occasion favorable; mais un autre petit opéra, qui avait beaucoup d'analogie avec le sien avait été reçu au même théâtre : après plusieurs mois d'attente, Gevaert dut renoncer à voir mettre le sien en

scène. Heureusement, il obtint de son compatriote, M. Vaez, le livret de *Georgette*, autre petit opéra en un acte, qui fut joué au Théâtre-Lyrique, le 27 novembre 1853. A cet ouvrage succéda le *Billet de Marguerite*, opéra comique en trois actes, paroles de MM. de Leuven et Brunswick, qui fut représenté au même théâtre avec un brillant succès, le 7 octobre 1854. Cet ouvrage signala M. Gevaert à l'attention publique et réussit sur la plupart des théâtres de la France. Le troisième opéra comique de cet artiste, intitulé : *les Lavandières de Santarem*, en trois actes, fut représenté au même théâtre, le 28 octobre 1855. Il fut également bien accueilli. M. Gevaert écrivit ensuite une cantate flamande (*de Nationale verjaerdag*) pour la fête du vingt-cinquième anniversaire du règne de Léopold I<sup>er</sup>, roi des Belges, laquelle fut exécutée au mois de juillet 1857. Cette composition, l'une des plus remarquables de son auteur, fut récompensée par la décoration de l'ordre de Léopold. Le 25 mars 1858, *Quentin Durward*, drame lyrique en trois actes, du même compositeur, a été représenté au théâtre de l'Opéra-Comique. Au mois d'avril 1860, il a fait représenter *Le Château-Trompette*, opéra comique en trois actes, au même théâtre : il a en portefeuille un ouvrage en trois actes pour le théâtre de l'Opéra, ainsi qu'un opéra comique commencé sur un livret de M. Léon Battu, et resté inachevé à cause de la mort du poète.

Les ouvrages publiés de M. Gevaert sont ceux dont les titres suivent : 1<sup>o</sup> *Hugues de Somergheem*, grand opéra en trois actes, partition de chant et piano, avec la traduction allemande, Gand, Gevaert (frère de l'auteur). 2<sup>o</sup> *La Comédie à la ville*, opéra comique en un acte, partition de chant et piano, *ibid.* 3<sup>o</sup> *Georgette*, opéra comique en un acte, partition de chant et piano avec les parties d'orchestre, Paris, Harand. 4<sup>o</sup> *Le Billet de Marguerite*, opéra comique en trois actes, partition d'orchestre et partition de chant et de piano, Paris, Lemoine et Harand. 5<sup>o</sup> *Les Lavandières de Santarem*, opéra comique en trois actes, partition de chant et de piano, Paris, Alexandre Grus. 6<sup>o</sup> *Quentin Durward*, drame lyrique en trois actes, partition d'orchestre et partition de chant et de piano, *ibid.* 7<sup>o</sup> *Super flumina Babylonis*, motet pour voix d'hommes avec orchestre, partition d'orchestre et réduction au piano, Gand, Gevaert. 8<sup>o</sup> *Adieu à la mer*, méditation de M. de Lamartine, chœur avec accompagnement d'instruments à cordes, réduit pour le piano, *ibid.* 9<sup>o</sup> *Fantasia sobre motivos españoles*, partition d'orchestre et

arrangement pour le piano, à quatre et à deux mains, *ibid.* 10<sup>o</sup> *Missa pro defunctis quatuor vocibus* (deux ténors et deux basses) cum instrumentorum concentu cantanda, partition d'orchestre, parties séparées et réduction pour l'orgue, *ibid.* 11<sup>o</sup> *De Nationale verjaerdag* (l'Anniversaire national), cantate pour voix d'hommes et orchestre, *ibid.* 12<sup>o</sup> De plus, un grand nombre de chœurs pour voix d'hommes, avec paroles flamandes et françaises, des cantates, des motets, des morceaux de musique militaire et quelques romances, tous gravés à Gand, chez Gevaert. 13<sup>o</sup> *Leerboek van den Gregoriaanschen sang*, etc. (Méthode pour l'enseignement du plain-chant et la manière de l'exécuter sur l'orgue), Gand, 1856, Gevaert. La traduction française a été également publiée chez le même éditeur. 14<sup>o</sup> *Rapport sur la situation de la musique en Espagne* (publié dans les bulletins de l'Académie royale de Belgique).

GEYER (JEAN-ÉDME), avocat à Leipsick, né dans la Franconie, est mort en 1808, dans la force de l'âge. Amateur de musique et pianiste distingué, il a publié pour le piano et pour le chant : 1<sup>o</sup> Deux sonates pour piano à quatre mains. Leipsick, 1797. 2<sup>o</sup> Six danses pour le piano, *ibid.*, 1798. 3<sup>o</sup> Chansons allemandes à voix seule, avec accompagnement de piano, *ibid.* 4<sup>o</sup> Morceaux faciles pour piano, *ibid.*, 1799. 5<sup>o</sup> Six valse à quatre mains, *ibid.*, 1799. 6<sup>o</sup> Six chants à voix seule, avec accompagnement de piano, Brunswick, 1800. 7<sup>o</sup> Six petites pièces pour des élèves, *ibid.*, 1800.

GEYER (FLOREND), compositeur et directeur de l'Académie de chant d'hommes, à Berlin, vers 1840, était aussi à cette époque professeur de piano. En 1837, il fit représenter dans cette ville et à Potsdam, un monodrame pour contralto et chœur intitulé : *Marie Stuart*. En 1844, une ouverture de sa composition fut exécutée à Berlin et dans plusieurs autres villes de l'Allemagne. On a aussi du même artiste quelques pièces pour le piano. M. Geyer a publié un petit ouvrage sous ce titre : *Ueber den Unterricht auf tonlosen Tastaturen* (Sur l'enseignement du piano par le clavier muet), Berlin, 1847. C'est une idée bizarre suggérée vraisemblablement à l'auteur par Kalkbrenner, qui avait fait fabriquer un clavier sans cordes pour entretenir l'exercice de ses doigts dans sa voiture, lorsqu'il voyageait.

GEZELIUS (JEAN), docteur en théologie et évêque d'Abo, capitale de la Finlande, naquit le 3 février 1615, dans la paroisse de Gerels, d'où il prit son nom. Après avoir enseigné la

théologie et la langue grecque à Dorpat, en Livonie, il fut appelé à l'évêché d'Abo, en 1664. Il mourut dans cette ville, en 1690, à l'âge de soixante-quinze ans. On a de ce savant ecclésiastique un abrégé encyclopédique des sciences intitulé : *Encyclopædia synoptica ex optimis et accuratissimis Philosophis collecta*, Abo, 1672, in-8°. Il y traite de la musique.

**GEZORI** (ABOULAS-ISMAËL), auteur d'un traité écrit en langue turque et intitulé : *Traité des machines ingénieusement inventées*. Cet ouvrage, divisé en six parties, est relatif aux montres et horloges, aux instruments de musique, aux machines hydrauliques, etc. Il s'en trouve un exemplaire manuscrit dans la Bibliothèque impériale, à Paris.

**GHEERKIN**. Voyez HONDT (Gheerkin De).

**GHERARDESCA** ou **GHERARDESCHI** (PHILIPPE), organiste et compositeur, naquit à Pistoie, non en 1730, comme on le dit dans la *Biographie universelle*, mais en 1738. Après avoir fait ses premières études de musique sous la direction de Bosamelli, maître de chapelle de sa ville natale, il fut envoyé à Bologne, dans l'école du P. Martini, à l'âge de seize ans. En 1763, il écrivit pour le théâtre de Lucques un opéra bouffe intitulé : *Amor artigiano*. Cet ouvrage fut suivi de : *Il Curioso indiscreto*, *I Visionari*, *la Contessina*, *l'Astusia felice*, *I due Gobbi*, en différentes villes. Ce dernier fut joué à Pise, en 1769, à l'occasion du séjour qu'y fit le grand-duc de Toscane, Léopold. C'est au succès de cet ouvrage qu'il dut sa nomination de maître de chapelle de l'église conventuelle des chevaliers, de Pise. Il joignit bientôt à ses fonctions de maître de chapelle celles de directeur de musique de la cour, et le grand-duc le chargea de la conduite des concerts qu'il donnait dans ses appartements et où lui-même ne dédaignait pas de chanter. Gherardesca fut aussi chargé d'enseigner la musique, particulièrement le piano, aux princes et princesses de la famille grand-ducale. Il possédait sur cet instrument un talent qui passait alors pour remarquable en Italie, et les sonates avec accompagnement qu'il publia à Florence, en 1782, furent estimées. Après que Léopold eut été appelé à succéder à son frère Joseph II sur le trône impérial, Gherardesca resta au service de Ferdinand III; plus tard, il fut nommé maître de chapelle de Louis I<sup>er</sup> de Bourbon, roi d'Étrurie, et composa, pour les obsèques de ce prince, une *Messe de requiem* qui passe pour un de ses meilleurs ouvrages, et qui fut

exécutée en 1803. Retiré à Pise, il y passa ses dernières années dans le repos, et y mourut en 1808, à l'âge de soixante et dix ans.

**GHERARDESCHI** (JOSEPH), neveu du précédent, était fils d'un maître de chapelle de la cathédrale de Pistoie, et naquit dans cette ville, le 4 novembre 1759. Il reçut les premières leçons de son père, puis il fut envoyé à Naples, pour y achever ses études sous la direction de Sala. De retour dans sa ville natale, il succéda à son père dans l'emploi de maître de chapelle de la cathédrale, et écrivit pour cette église beaucoup de musique religieuse qui est restée en manuscrit. Sa musique pour divers instruments à vent a été estimée de son temps. Gherardeschi possédait, dit-on, un profond savoir dans la composition, et jouait bien du clavecin et de l'orgue. On ne connaît de lui qu'un opéra, *l'Apparenza inganna*, représenté à Mantoue, en 1782, et à Florence, en 1784. Gherardeschi vivait encore à Pistoie en 1812.

**GHERARDI** (BLAISE), compositeur italien, fut maître de chapelle de la cathédrale de Vérone, vers le milieu du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition, à Venise, chez Antoine Gardane, en 1650 : 1<sup>o</sup> *Motetti concertati a cinque voci*. 2<sup>o</sup> *Motetti concertati a otto voci*. 3<sup>o</sup> *Compiete concertate a 3, 4, 5 e 6 voci*. Walther cite aussi de ce musicien quelques psaumes avec instruments.

**GHERARDO** (PIERRE-PAUL), né à Pise, en 1756, a été considéré comme un des meilleurs organistes italiens de la fin du dix-huitième siècle. Après avoir fait ses études sous la direction de Joseph Lidarti, maître de chapelle de l'église Saint-Étienne, de Pise, il fut nommé, à l'âge de vingt ans, organiste de la chapelle ducale à Florence. Plus tard, il fut un des six maîtres de chapelle qui composèrent le Collège impérial de Sainte-Cécile, érigé à Saint-Gaetano, de Florence. Successivement organiste de la cour de Ferdinand III, de Louis I<sup>er</sup>, roi d'Étrurie, et de la grande-duchesse de Lucques et de Piombino, Élixa, sœur de l'empereur Napoléon, il se faisait encore entendre en 1814. Cet artiste a écrit beaucoup de musique d'église qui a été estimée, et des pièces d'orgue dans le style galuë.

**GHERSEM** (GAUGENIC DE), chanoine prébendé de Tournay, fut d'abord enfant de chœur, puis chantre de la cathédrale de cette ville, vers 1590. Élève de Georges de La Hèle, maître de chapelle de cette cathédrale, il le suivit en Espagne, pour entrer dans la chapelle du roi Philippe II. Son mérite comme

compositeur de musique d'église lui fit obtenir une des places de maître de cette chapelle; mais les avantages dont il jouissait en Espagne ne purent lui faire oublier son pays; il demanda et obtint la permission d'entrer au service de l'archiduc Albert et de l'infante Isabelle, et, pendant plusieurs années, il remplit les fonctions de maître de chapelle à la cour de Bruxelles. En récompense de ses services, ces princes lui accordèrent un canonicat à la cathédrale de Tournay. Il y a de ce maître, cité avec éloge par Cerone, des messes, des motets et des villancicos pour les fêtes de Noël et des Rois, imprimés en Espagne.

**GHEZZI** (HIPPOLYTE), moine augustin et bachelier de théologie, vécut à la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième. Il fut maître de chapelle de la cathédrale de Monte-Pulciano. Comme théoricien, il est auteur d'un petit ouvrage dans lequel il proposait la réforme de la solmisation par l'adoption de sept syllabes, sous ce titre : *Il Setticlave canoro*, Bologne, 1709, in-4° de vingt-huit pages. Ghezzi s'est aussi fait connaître comme compositeur, par les ouvrages suivants : 1° *Sacri dialoghi ovvero Motetti a 2 voci*, op. 1, Florence, Jacques Guiducci, 1699, in-4°. 2° *Oratori sacri a tre voci, cavati dalla scrittura sacra*, Bologne 1700, in-fol., en partition. Le premiers de ces oratorios est *l'Abele*, pour deux sopranis et basse; le second, *l'Adamo*, pour soprano, alto et basse; le dernier, *il Davide trionfante*, pour les mêmes voix. 3° *Lamentazioni per la settimana santa a voce sola*, op. 4, Bologne, Silvani, 1707. 4° *Dialoghi sacri ossia Motetti a 2 voci con violini*, Bologne, Silvani, 1708.

**GHINASSI** (ÉTIENNE), compositeur et professeur de chant, naquit à Brescia, en 1751, et eut pour maître André Labella, savant musicien de l'ordre de saint François. Après avoir terminé ses études de musique, Ghinassi fut employé, pendant quelques années, comme accompagnateur au clavecin du théâtre Saint-Samuel de Venise, puis il alla à Dresde, vers 1784, comme directeur de musique du Théâtre-Italien, et y écrivit : *Il Governatore dell' isola Canarie*, en 1785; puis, *il Seraglio d'Osmano*, en 1787; et enfin, *lo stravagante Inglese*, en 1790. On ignore pourquoi Ghinassi quitta sa position de Dresde, mais peu de temps après qu'il y eut donné son dernier opéra, on le trouve à Varsovie employé au théâtre comme accompagnateur.

**GHIOFFO** (ANGELO-CLEMENTE), religieux

augustin du couvent de Livourne, naquit dans cette ville, vers le milieu du seizième siècle : il y vivait encore en 1618. Morano le cite dans son *Catalogo degli scrittori di Casali*, comme auteur de messes, de motets et de vêpres, qui ont été publiés, mais dont il n'indique pas les dates. Le P. Ghiotto fit construire un orgue dans l'église des Augustins de Livourne.

**GHIRETTI** (GASPARD), violoniste et compositeur, né à Naples, en 1747, fut élevé au Conservatoire de la Pietà de cette ville, avec son frère, qui fut un bon maître de chant. A l'âge de vingt-sept ans, il fut admis à la cour du duc Ferdinand de Parme, en qualité de musicien de la chambre. Il mourut à Parme, en 1797, à l'âge de cinquante ans. On a de cet artiste plusieurs livres de sonates et de caprices pour le violon, deux messes solennelles, des litanies et un *Stabat* à trois voix. Toute cette musique est restée en manuscrit.

**GHIZEGHEM** (HAYNE ou HEYNE VAN), connu seulement sous le nom de HAYNE, chantre et valet de chambre de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne, figure dans les comptes de l'hôtel de ce prince, en 1468; on le trouve aussi en d'autres endroits sous le nom de Henri Van Ghizeghem, parce que l'ancienne forme flamande de Henri, au moyen âge, est souvent Heyne. Il était, à la chapelle du duc, le compagnon de Robert Morton, clerc de cette chapelle et contrepointiste comme lui. Heyne fit avec Morton un voyage à Cambrai et vraisemblablement aussi dans plusieurs autres villes des États des ducs de Bourgogne, comme on le verra tout à l'heure. Il est fait mention de ce voyage dans une chanson qui se trouve dans un précieux manuscrit, lequel provient des ducs de Bourgogne et se trouve dans la Bibliothèque de Dijon. M. Stéphen Morelot, dans un savant mémoire sur ce manuscrit, a rapporté les paroles de cette chanson qui commence par ces mots :

La plus grant chièrre de jamais  
Ont fait à Cambrai la cité,  
Morton et Hayne. En vérité,  
On ne le pourrait dire hay mais (1).

Il est probable que ce voyage fut fait par ordre du duc, et qu'il avait pour but un service quelconque à Mons, en Hainaut; car on trouve dans les comptes de l'hôtel de Charles le Téméraire : « A Heyne Van Ghizeghem, chantre et valet de chambre de Monseigneur, la somme de viij livres de gros, pour don à luy fait

(1) Notice sur un manuscrit de la Bibliothèque de Dijon, p. 10.



« par Monseigneur en considération d'aucuns services qu'il luy a faiz, et pour soy defrayer de sa ville de Mons, en Haynaud, où il fu (1). »

Le manuscrit de Dijon contient une chanson française à trois voix, de Hayne, sur des paroles dont les premiers mots sont : *De tous biens plaine est ma maîtresse*. M. Morelot l'a mise en partition (2). Aaron, qui le premier a parlé de Hayne (Ayne), cite cette même chanson (3) comme appartenant au second ton du plain-chant; ce qui est en effet. Ce morceau est bien écrit, dans le style du temps; les voix y restent dans leurs limites et offrent peu de croisements, mérite rare à cette époque. D'autres morceaux de Hayne se trouvent dans les livres A et B du rariissime recueil imprimé par Petrucci de Fossombrone à Venise, de 1500 à 1503, sous le titre : *Harmonies musices Odhecaton* (voyez PETRUCCI et CATELANI). Au livre A sont contenues la chanson à quatre voix, *Amour, Amours*, et la chanson à trois voix, *A les Regres* (aux Regrets), de cet artiste. Le livre B renferme la chanson à trois voix, *la Regrettée*. Aaron cite aussi de Hayne (ou Ayne, comme il écrit, *loc. cit.*) la chanson *Dung auttre amor* (d'un autre amour).

**GHISELIN** (JEAN), ou **GHISELAIN**, compositeur belge, vécut à la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième. On ignore ce qui concerne la vie de cet artiste. Il y a lieu de croire toutefois qu'il vit le jour dans le Hainaut : il existe encore dans cette province plusieurs familles du même nom. Petrucci de Fossombrone a publié, à Venise, en 1503, dans sa collection intitulée : *Missa diversorum auctorum quatuor vocibus*, cinq messes de Jean Ghiselin sur les thèmes de chansons françaises dont les premiers mots sont : 1° *La Belle se siet*. 2° *De les Armes*. 3° *Gratieuse*. 4° *Narayge* (n'aurai-je). 5° *Je nay dueul*. Dans le quatrième livre des motets de la couronne, publié par le même éditeur, en 1505, il y a aussi de ce compositeur : 1° *In patientia miserere*. 2° *Inviolata*. 3° *Maria virgo*. 4° *O gloriosa Domina*. 5° *Regina celi* : tous ces motets sont à quatre voix. Glarean a donné dans son *Dodecachordon* un morceau de Jean Ghiselin (p. 218) à

quatre voix, comme exemple de l'emploi simultané des quatre proportions triple, hémiole de sesquialtère ou diminuée, hémiole de prolation, et hémiole de temps. C'est un exemple chargé de difficultés de l'ancienne notation : je l'ai mis en partition, et j'ai vu que Ghiselin écrivait l'harmonie avec beaucoup de pureté, et, ce qui était rare de son temps, avec plénitude. Glarean donne à ce musicien le nom de *Symphoneta*, ce qui semble indiquer qu'il était simple exécutant dans une chapelle.

**GHISELIN**, ou **GHISLAIN DANKERS**. Voyez **DANKERS**.

**GHISVAGLIO** (JÁNÓZ), compositeur, né à Rimini (États de l'Église), dans la seconde moitié du seizième siècle, est connu par les ouvrages suivants : 1° *Libro primo di madrigali a 5 voci*, Venise, Alexandre Raveri, 1605, in-4°. 2° *Libro secondo di madrigali a 5 voci*, *ibid.*, 1608, in-4°.

**GHIZZOLO** (JEAN), né à Brescia, dans la deuxième moitié du seizième siècle, entra fort jeune dans l'ordre des Cordeliers, et fut maître de chapelle du cardinal Aldobrandini à la cathédrale de Ravenne, puis du prince de Correggio. On connaît de ce maître : 1° *Integra omnia solemn. Psalmodia vespertina octo vocibus*. Milan, Phil. Lomacio, 1609, in-4°. 2° *Libro primo di Madrigali a 5 voci*; in Venezia app. Aless. Raveri, 1608, in-4°. 3° *Canzonette a tre*, *lib.* 1, 2 et 3, Venise, Alexandre Vincenti. 4° *Motetti a quattro voci*, *lib.* 1, 2, 3 et 4, *ibid.* 5° *Fespri con una missa a quattro*; *ibid.* 5° (bis) *Concerti ovvero Motetti all' uso moderno a 4 voci*. *Lib.* 2. op. 7. Milano, app. Fil. Lomacio, 1611. 6° *Salmi interi a cinque con il basso per l'organo*, Venise, Jacques Vincenti, 1618. 7° *Missa. salmi, litanie della B. V., falsi bordoni, e Gloria Patri concertati a cinque o nove voci, servendosi del secondo choro a beneplacito, con il basso per l'organo*, op. 15, Venise, Vincenti, 1619. 8° *Libro secondo de Madrigali a 5 voci*, op. 11, Venise, Ricc. Amadino, 1619. C'est une réimpression. 9° *Missa a cinque, parte a cappella, parte da concerto, Compilata ed Antifone*, Venise, Bartholomé Magni, 1619. 10° *Salmi, missa e falsi bordoni a 4 voci*, op. 17, Venise, Vincenti, 1624, in-4°. 11° *Compieta, Antifone e Litanie della B. V. a 5 voci*, op. 20, Venise, Bart. Magni.

**GHRO** (JEAN), organiste et professeur de musique à Meissen, naquit à Dresde dans la seconde moitié du seizième siècle, et vivait encore en 1612. Il a publié un recueil de chants à quatre voix sous ce titre barbare et ridicule :

(1) Registre 1992, fol. LVII v° de la Chambre des Comptes, aux archives du royaume de Belgique, à Bruxelles.

(2) Notice sur un manuscrit, etc. Appendice (musique), n° V.

(3) *Trattato della natura et cognitione di tutti gli huoni*, etc., cap. 4.

*Mantel, von mancherley guten Fluklein zusammen gestickt und geflickt, etc.* (Manteau composé de divers bons petits morceaux brodés et cousus ensemble, etc.) Nuremberg, Paul Kauffmann, 1606, in-4°. On a aussi de ce même musicien : *XXX neue auserlesene Padovane und Gallarden zu 5 Stimmen* (30 Pavanes et Gaillardes choisies à 5 parties, non publiées auparavant). Nuremberg, 1612, in-4°.

**GHYS (JOSEPH)**, violoniste distingué, né à Gand, en 1801, s'est livré fort jeune à l'étude de la musique, puis a reçu des leçons de violon de Lafont. Ayant à peine atteint sa vingtième année, il voyagea pour donner des concerts, s'arrêta quelque temps à Amlens et s'y établit comme professeur, puis quitta cette ville et se rendit à Nantes, où il habita pendant plusieurs années. En 1832, il reprit le cours de ses voyages, se fit entendre avec succès à Paris, à Lyon et dans plusieurs autres villes. En 1835, il voyagea en Belgique, sa patrie, y donna des concerts, puis s'associa avec l'habile violoncelliste Servais, et fit avec lui un voyage en Angleterre, où le talent de ces deux artistes fut admiré. Depuis lors Ghys a joué de nouveau à Paris et y a été applaudi dans plusieurs concerts. En 1837, il voyagea en Allemagne et donna des concerts à Berlin, Dresde, Leipsick, Prague et Munich. En 1848, il arriva à Pétersbourg, après avoir visité tout le nord de l'Europe. Il y tomba malade et mourut le 22 août de la même année. Cet artiste a publié de sa composition plusieurs airs variés avec accompagnement de quatuor ou de piano, entre autres l'air du *Clair de lune*, des rondos brillants, et des fantaisies avec orchestre. Ses ouvrages les plus importants sont : 1° *L'Orage*, grande étude pour violon seul, op. 5. Berlin, Schlesinger. 2° Sixième air varié (en mi), avec piano ou orchestre, *ibid.* 3° Dixième air varié (en la) *id.*, *ibid.* 4° *Le Mouvement perpétuel*, caprice de concert pour violon et quatuor, op. 36. 5° *Triste pensée*, mélodie, et *Pensée fixe*, grand *agitato* pour violon et piano, op. 37. Berlin, Schlesinger; Concerto (en ré) pour violon et orchestre, op. 40, Mayence, Schott. Ghys a publié aussi quelques romances avec accompagnement de piano.

**GIACCIO (JÉRONNE)**, compositeur napolitain, né dans les dernières années du seizième siècle, n'est connu jusqu'à ce jour que par un ouvrage qui a pour titre : *Armoniose voci, canzonette in aria spugnola ed italiana a 5 voci*, lib. 1° Napoli, Giov. Gargano Nacci, 1620, in-4°.

**GIACOBBI (JÉRONNE)**, maître de chapelle

de la basilique de Saint-Pétrone, à Bologne, naquit dans cette ville vers 1575. Après avoir terminé ses études musicales, il fut admis en 1604 comme sous-maitre, puis comme maître de chapelle à Saint-Pétrone, et il occupa cette place jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 30 novembre 1630. En 1622, il fonda l'académie des *Filomusi*, et l'établit dans sa maison, en lui donnant pour protectrice sainte Catherine de Bologne. Cette académie, qui avait pour devise : *Vocis dulcedine captant*, fut dissoute par la mort de son fondateur et par la peste qui désola Bologne à cette époque. Giacobbi peut être considéré comme un des chefs de l'école de Bologne, qui a produit beaucoup de savants musiciens et de compositeurs distingués. En 1610, il écrivit l'opéra *Andromeda*, un des premiers qui aient été représentés à Bologne, et peut-être le premier de tous. Il y avait dans cet ouvrage un air (*Io ti sfido, o mostro infame*) chanté par Persée, lorsqu'il défiait le monstre; cet air a eu longtemps de la célébrité en Italie : c'était un morceau remarquable par l'énergie rythmique de la mélodie. Giacobbi a écrit beaucoup de messes et de motets dont les manuscrits ont été la propriété du P. Martini, et qui sont aujourd'hui dans la bibliothèque du couvent de Saint-François à Bologne. Fantuzzi a donné la liste des compositions de ce maître, dans son *Histoire des écrivains de Bologne* (t. IV, p. 148) : je suis obligé d'y renvoyer le lecteur, n'ayant pas ce livre sous la main.

**GIACOMELLI (GRÉMIANO)**, compositeur dramatique, né à Parme, en 1686, fut élève du maître de chapelle Cappelli, et apprit de lui l'art du chant, le contrepoint et le clavecin. Il n'était âgé que de dix-huit ans lorsqu'il fit son premier opéra, intitulé : *Ipermestra*, qui fut représenté au théâtre Farnèse et qui fut repris à Venise, en 1724. Cet ouvrage donna de son avenir une opinion favorable. Le duc de Parme, qui lui avait confié la direction de sa musique, l'envoya à Naples pour y achever ses études sous la direction de Scarlatti. Après avoir composé pour les principaux théâtres d'Italie, et partout avec succès, il alla à Vienne et y demeura plusieurs années au service de l'empereur Charles VI. Ce fut pour la cour impériale qu'il écrivit ses opéras de *Catone in Utica* et de *l'Arrenione*. De retour à Naples, il y donna, en 1731, *Epaminondas*, au théâtre Saint-Charles; de là, il alla à Vérone, où il écrivit *Lucio Papirio*, puis à Venise où sa *Mérope* fut jouée, en 1734. L'année d'après, il composa à Turin *Cesare in Egitto*, qui est considéré

comme un de ses meilleurs opéras, et qui fut joué aussi à Venise, dans la même année. Giacomelli était alors âgé de cinquante ans. Son dernier ouvrage est l'*Arsace*, qui fut représenté à Turin, en 1736. On connaît aussi de ce maître douze airs pour voix de soprano, avec la basse chiffrée pour l'accompagnement du clavecin. On a publié du même maître, à Berlin, chez Guttentag, le 8<sup>m</sup> psaume (*Domine noster*), pour deux ténors et basse, en partition. Giacomelli est mort le 19 janvier 1745.

**GIACOMELLI** (JOSÈPH), maître de chant, né à Novare, en 1759, s'établit à Paris, vers 1790, et se livra à l'enseignement. On a de lui deux cahiers de six romances, Paris, Leduc. Il est mort à Paris, en 1822.

**GIACOMELLI** (Madame GENEVIÈVE-SOPHIE BILLE), femme du précédent; reçut des leçons de chant de son mari, et cultiva d'abord la musique et la peinture comme amateur. En 1808, elle se fit entendre dans des concerts à Paris, et y fut fort bien accueillie. Ses succès engagèrent son mari à la faire débiter au théâtre de la cour de l'empereur Napoléon; elle y parut, en 1809, dans la *Vergine del Sole*; mais sa voix, qui était agréable dans les salles de peu d'étendue, se trouva insuffisante au théâtre. Après un petit nombre de représentations, elle cessa de se faire entendre. Le 16 octobre 1813, elle chanta, au Théâtre-Italien, le rôle de *Nina* dans la *Passa per amore*, et n'y eut qu'un succès médiocre. En 1815, elle entra à l'Opéra-Comique, et y débuta par le rôle d'*Aline*. Le dérangement de sa santé l'obligea bientôt à se retirer, et elle mourut à Paris, le 11 novembre 1819, dans un âge peu avancé. On a publié un recueil de six nocturnes italiens à deux voix avec accompagnement de piano, composés par madame Giacomelli. Cette dame cultivait avec succès les arts du dessin : elle a dessiné et gravé une suite de sujets qu'elle avait composés d'après les tragédies de Sophocle.

**GIACOMINI** (BERNARDINO), né à Casale, dans le Frioul, dans la première moitié du seizième siècle, fut maître de chapelle à Rovigo. On a imprimé de sa composition : *Madrigali a cinque voci, novamente composti. Libro primo*, Venezia, appresso d'Antonio Gardano, 1568, in-4<sup>e</sup> obl.

**GIALDINI** (Louis), virtuose sur le hautbois, le cor anglais, la flûte et le basson, naquit à Pescia, en 1762. Jean-Michel Sozzi, de Florence, fut son maître pour ces divers instruments. Arrivé à Livourne pour y donner des concerts, il fut engagé comme premier

hautbois du théâtre. Ayant appris l'harmonie et le contrepoint, il a écrit des duos pour deux flûtes, pour flûte et violon et pour flûte et basson, un concerto pour flûte et orchestre, et plusieurs œuvres de trios pour divers instruments. Il est mort à Livourne, en 1817.

**GIAMBERTI** (JOSÈPH), maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, à Rome, était né dans cette ville, dans la seconde moitié du seizième siècle. Après avoir commencé ses études dans l'école de Bernardino Nanini, et les avoir achevées sous la direction de Paul Agostini, il fut maître de chapelle de la cathédrale d'Orvieto. De retour à Rome, il obtint la place de second maître de chapelle à Sainte-Marie-Majeure, sous Tarditi et Grégoire Allegri. Après plusieurs années de service, il fut nommé premier maître, en 1629, mais il jouit peu de temps de sa nouvelle position, car il mourut l'année suivante. Ce maître s'est distingué par les corrections qu'il a faites à l'antiphonaire romain pour une édition qui parut en 1650, c'est-à-dire vingt ans après, chez Robletti, à Rome. On a de sa composition : 1<sup>o</sup> *Due libri di poesia varie in musica*, Rome, Soldi, 1613. 2<sup>o</sup> *Sacra modulationes* 2, 3, 4, 5 voc. cum litanis B. Mariae, ibid., 1627. 3<sup>o</sup> *Laudi spirituali posti in musica in diversis stili, a una, due, tre, quattro, cinque e sei voci. Opera terza*, in Orvieto, per Rinaldo Runli, 1628, in-4<sup>e</sup>. Giamberti dit, dans l'épître dédicatoire au cardinal Crescentio, évêque d'Orvieto, que ces cantiques ont été écrits pour être exécutés le samedi soir, en l'honneur de la Vierge, dans la cathédrale de cette ville. 4<sup>o</sup> *Antiphona, et motetta festis omnibus propria, et communia juxta formam breviarii romani, una cum plurimis, quæ dominicis per annum aptari possunt* 2, 3, 4, 5 voc. concinenda, Romæ, apud Roblettum, 1650. 5<sup>o</sup> *Duetti per solfeggiare*, Roma, Belmonte, 1657. Dans le recueil de D. Florido (Rome, Belmonte, 1663), il y a un *Laudate* à trois voix de Giamberti.

**GIANELLA** (Louis), flûtiste italien, vint à Paris, en 1800, et entra comme première flûte à l'Opéra-Bouffe qui fut établi à cette époque au théâtre de la rue de la Victoire. En 1805, il donna au théâtre de la Porte-Saint-Martin, avec Dumouchau, un petit opéra intitulé : l'*Officier cosaque*, qui eut du succès. On a aussi de cet artiste : 1<sup>o</sup> Le ballet d'*Acis et Galatée*, représenté à l'Opéra, en 1806. Les airs de ce ballet ont été gravés en harmonie dans la douzième livraison du journal de Leduc. 2<sup>o</sup> Premier concerto pour flûte et orchestre

(en ré mineur), Paris, Pleyel. 3<sup>e</sup> Deuxième *idem* (en fa), œuvre 8, Paris, Sieber. 4<sup>e</sup> Troisième *idem* (en sol), Paris, Frey. 5<sup>e</sup> Trois quintettes pour flûte, 2 violons, alto et basse, Paris, Leduc. 6<sup>e</sup> Trios pour flûte, violon et basse, œuvres 1 et 2, Paris, Sieber. 7<sup>e</sup> Nocturnes pour deux flûtes et basson, op. 12, Paris, Carli. 8<sup>e</sup> Nocturne pour flûte et violoncelle, op. 28, *ibid.* 9<sup>e</sup> Quatre œuvres de duos pour deux flûtes, Paris, Pleyel et Carli. 10<sup>e</sup> Quatre œuvres de duos pour harpe et flûte, Paris, Pleyel et Narderman. 11<sup>e</sup> Romances, avec accompagnement de piano, Paris, Pleyel. Gianella est mort à Paris, en 1817.

**GIANELLI** (l'abbé PIERRE), né dans le Frioul, vers 1770, fit ses études à Padoue, et passa la plus grande partie de sa vie à Venise. On a de lui le premier dictionnaire de musique publié en Italie. C'est un ouvrage fort médiocre, où l'on trouve quelques petits articles de biographie mêlés à ceux de l'histoire et de la théorie. La première édition a paru sous ce titre : *Dizionario della musica sacra e profana che contiene la spiegazione della voce, e quanto di teoria, di erudizione, ec., è spettante alla musica, con alcune notizie degli stromenti antichi e moderni, e delle persone che si distinsero in Italia e ne' paesi stranieri in quest' arte*, Venise, André Santini, 1801, trois petits volumes in-8<sup>e</sup>. Une deuxième édition, très-augmentée et perfectionnée, a été imprimée chez le même, en 1820, en huit petits volumes in-12, en 1820. L'abbé Gianelli est aussi auteur d'une grammaire de musique intitulée : *Grammatica ragionata della musica, o sia nuovo metodo facile di apprendere a ben suonare e cantare, a comporre qualunque genere di contrappunto secondo le regole, etc.*, Venezia, presso Andrea Santini, 1801, cent quarante-huit pages in-8<sup>e</sup>. Deuxième édition, *ibid.*, 1820. Cet ouvrage est divisé en quatre parties; la première traite des dispositions nécessaires pour jouer d'un instrument et du choix d'un maître; la deuxième, de la manière d'accompagner sur le clavecin et sur l'orgue; la troisième, du chant théâtral; la dernière, de la théorie de l'harmonie. Un troisième ouvrage de l'abbé Gianelli a été proposé en souscription sous ce titre : *Biografia degli uomini illustri della musica, ornata de' loro rispettivi ritratti*. La première livraison de cet ouvrage a paru à Venise, chez Santini, 1822, in-8<sup>e</sup>, avec le portrait de Jean-Auguste Perotti; mais le reste n'a pas été publié.

**GIANETTINI** (ANTOINETTE), ou ZANET-

**TINI**, compositeur, naquit à Venise, en 1640. Il y fit représenter, en 1676, l'opéra sérieux *Medea in Atene*, qui fut repris avec succès, en 1678. Dans cette dernière année, il donna aussi, à Venise, *L'Aurora*. En 1681, il fit représenter, dans la même ville, *Irene e Costantino*. La réputation qu'il avait acquise par ses ouvrages le fit engager comme maître de chapelle de la cour de Modène, le 1<sup>er</sup> mai 1686: il occupa cette position jusqu'à sa mort, arrivée à la fin du mois d'août 1721. Dans cet intervalle, il obtint un congé pour aller écrire quelques opéras à Hambourg. Il donna, dans cette ville, *la Schiava fortunata*, en 1693; *Medea*, en 1695, et *Ermione*, dans la même année. De retour à Modène, à la fin de cette année, il y reprit son service à la chapelle ducale. En 1709, il fit représenter, dans cette ville, l'opéra intitulé : *i Presaggi di Melissa*. On conserve de ce compositeur, en manuscrit, à la Bibliothèque ducale de Modène : 1<sup>o</sup> *L'Ingresso alla gioventù di Nerone*, opéra en trois actes. 2<sup>o</sup> Trois oratorios, à savoir, *la Creazione de' Magistrati di Mosè*, *Amore alla catena*, et *l'Uomo in Bivio*, ainsi que quelques cantates. On a publié de Gianettini un ouvrage qui a pour titre : *Salmi a 4 voci a cappella con stromenti*, Venise, Ant. Bartoli, 1717, in-4<sup>e</sup>. L'ancien catalogue de Breitkopf, de Leipsick, indique sous le nom de Gianettini un *Xyris* à cinq voix avec instruments.

**GIANGIACOMI** (PEDRINO), surnommé *del cornetto*, à cause de son habileté sur le cornet, naquit vers le milieu du seizième siècle, à Modène, et mourut à Milan, le 7 mai 1607. Spaccini en parle, sous cette date, dans sa chronique, et dit de lui, en style aussi vieux qu'incorrect :

« Est mort à Milan *M. Pedrino del Giangiacomi*, dit vulgairement *del cornetto*, « de Modène, qui, dans sa profession de « joueur de cornet, était le premier de son « temps, et qui fut très-aimé pour son talent. « Il était si recherché dans ses habits, qu'il « semblait être un prince. Il avait composé « en musique de très-beaux madrigaux, dont « on aurait pu former un volume; mais maintenant ils sont tous perdus (volés). Il demeurait dans un couvent de moines blancs, « où il avait ses dépenses pour lui et pour un « serviteur, deux chambres meublées comme « pour un gentilhomme, et de plus un salaire... « Il ne voulait enseigner à personne, et lorsque qu'il devait jouer, il voulait être bien payé, « exigeant quinze écus, et davantage s'il avait

• à jouer plusieurs morceaux ; enfin, il devait  
• prendre part aux banquets, sinon il refusait  
• les invitations (1).

**GIANNETTI** (Annoïna), compositeur et maître de chapelle du duc de Modène, vers le milieu du seizième siècle. On a imprimé de lui : 1<sup>o</sup> *Motetti, parte a cinque voci, parte a otto voci, libro 1<sup>o</sup>*, in Venetia, Angelo Gardano, 1598, in-4<sup>o</sup>. Cet ouvrage paraît être une réimpression de celui qui avait paru longtemps auparavant sous ce titre : *Sacrarum modulationum seu Motectorum quinque et octo vocum, liber primus*, Roma, Franc. Costantino, 1545. 2<sup>o</sup> *Madrigali a quattoro, cinque et sei voci, libro 1<sup>o</sup>*, in Venetia, app. Hier. Scotto, 1587, in-4<sup>o</sup> obi.

**GIANOTTI** (Pizani), né à Lucques, vint à Paris fort jeune et entra à l'Opéra, en 1759, comme contrebassiste. Il se retira en 1758, et obtint la pension à laquelle il avait droit ; mais il n'en jouit pas longtemps, étant mort le 19 juin 1765. Gianotti avait étudié l'harmonie d'après les principes de la basse fondamentale, sous la direction de Rameau ; il exposa cette doctrine avec assez de clarté dans un livre qu'il publia sous ce titre : *le Guide du compositeur, contenant des règles sâres pour trouver d'abord par les consonnances, ensuite par les dissonances, la basse fondamentale de tous les chants possibles*, Paris, 1759, deux volumes in-8<sup>o</sup>, l'un de texte et l'autre d'exemples. Ce livre est devenu rare. Gianotti passait pour être un bon maître de composition : son meilleur élève fut Monsigny. On a aussi de ce musicien dix-sept œuvres de musique qui consistent en trois livres de sonates à violon seul ; deux livres de sonates pour deux violons ; cinq livres de trios pour deux violons et basse ; un livre de sonates pour le violoncelle, qui est son œuvre 12<sup>e</sup> ; deux livres de duos pour les musettes ou vielles, qui sont les œuvres 8<sup>e</sup> et 11<sup>e</sup> ; et des cantatilles, parmi lesquelles on a remarqué dans la nouveauté celle qui a pour titre : *l'École des*

*filles*. Toutes ces compositions annoncent peu de génie.

**GIANSETTI** ou **GIANZETTI** (JEAN-BAPTISTE), compositeur de l'école romaine, fut nommé maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, au mois d'avril 1667, et conserva cette place jusqu'à la fin de septembre 1675. Ce maître a publié cinquante-six motets à deux, trois, quatre, cinq et six voix, op. 1, Rome, 1670 ; des motets à trois voix de soprano, en 1671 ; et des messes à huit et dix voix ; mais il doit surtout sa réputation à une messe pour quarante-huit voix en douze chœurs, qui fut exécutée à Santa-Maria-sopra-Minerva, le 4 août 1675. On ne connaît que trois compositions de cette espèce ; la première, par Benevoli ; la deuxième, par Giansetti ; et la dernière, par Grégoire Ballabene (voyez ces noms).

**GIARDINI** (FÉLIX), violoniste et compositeur, né à Turin, au mois d'avril 1716, fut envoyé à Milan dans son enfance pour y étudier la musique, comme enfant de chœur de la cathédrale. Paladini lui donna des leçons de chant, de clavecin et d'harmonie. Ayant montré quelques dispositions pour le violon, il fut rappelé par son père à Turin, et confié aux soins de Somis (voyez ce nom) qui lui fit étudier les œuvres de Corelli pendant plusieurs années, mais qui ne put néanmoins jamais lui inspirer le goût du style simple et des grandes choses. Giardini était fort jeune encore lorsqu'il se rendit à Rome dans l'espoir de s'y placer avantageusement ; n'ayant pu y réussir, il alla à Naples et y entra à l'orchestre du théâtre. Il aimait beaucoup à charger de broderies et de fioritures la musique qu'il exécutait, même dans les parties d'accompagnement ; le public goûtait cette nouveauté, et l'applaudissait chaque soir. Cette manie lui valut une rude leçon, qui dut le corriger. On jouait un opéra de Jomelli ; ce maître vint s'asseoir dans l'orchestre et se plaça près de Giardini. Celui-ci, comptant sur les éloges du compositeur, redoubla d'efforts pour imaginer des traits nouveaux dont il ornait à profusion sa partie ; mais tout à coup il fut interrompu au milieu de cet agréable exercice par un soufflet qu'il reçut de la main de Jomelli. En 1744, il se rendit à Londres, et son arrivée en cette ville produisit une vive sensation parmi les amateurs. On n'y connaissait que la manière un peu surannée de Festing et de Brown, et le style grave de Geminiani ; le jeu agréable et plus moderne de Giardini fit oublier ces vieux artistes. Après avoir publié plusieurs œuvres pour le violon, il donna à

(1) È morto in Milano M. Pedrino dei Giangiacomì detto volgarmente *Pedrino del cornetto*, Modenese, che nella professione del cornetto era il primo, che colla fosse, sendo (essendo) molto amato per la sua virtù. Era tanto pulito (pulito), che in vestire pareva un principe. Haveva composti in musica Madrigali bellissimi, che ne poteva formare un libro. Ma ora vi sono siasi robati (rubati). Abitava in un convento di monachi bianchi, dove haveva le spese per lui e un servitore, e due stanze fornite da gentiluomo, e la paga ancora... Non voleva insegnare a nessuno, e suonando voleva esser ben pagato, e voleva scudi quindici, et ancor più se haveva a suonare diversi pezzi, et bisognava pagare (paggiare), altrimenti non vi voleva andare.

l'Opéra italien *Enea e Lavinia*, opéra sérieux, en 1746, et l'année suivante *L'Amour au village*, à l'Opéra anglais. En 1748, Giardini vint à Paris et se fit entendre avec succès au concert spirituel. Bien accueilli à la cour, il fut recherché par les femmes et comme artiste et comme homme agréable. Après dix-huit mois de séjour en France, il retourna à Londres, où ses succès eurent plus d'éclat encore qu'à son premier voyage. Il eut bientôt pour élèves les personnes les plus distinguées de la société, et la foule se pressa aux concerts du matin qu'il donnait dans sa maison. Ses leçons et ses concerts lui avaient procuré des sommes considérables en peu d'années, et tout lui promettait une vieillesse heureuse et tranquille, lorsqu'il eut la fâcheuse fantaisie de se charger de l'entreprise de l'Opéra italien, en 1756. L'année suivante, ses pertes étaient déjà si considérables, qu'il fut obligé de renoncer à son entreprise. Il s'en chargea de nouveau en 1763, et sa fortune en souffrit davantage, car tout ce qu'il avait gagné jusque-là se trouva dissipé à la fin de l'année. Pour réparer ses pertes, il publia quelques compositions et reprit ses leçons et ses concerts. Mais déjà il touchait à l'âge de cinquante ans; son goût d'exécution n'avait plus l'attrait de la nouveauté, et l'engouement était passé. Il ne retrouva plus les mêmes avantages dans l'exercice de son talent. L'arrivée du violoniste Cramer en Angleterre vint encore diminuer les chances de succès qu'il avait eues jusqu'alors; lorsqu'il s'éloigna de Londres en 1784, il n'était guère plus riche que lorsqu'il y était arrivé, et il avait près de soixante et dix ans. La protection de l'ambassadeur d'Angleterre, sir William Hamilton, le fixa à Naples pendant quelques années, puis il se rendit en Russie. Il est mort à Moscou, au mois de septembre 1796, à l'âge de quatre-vingts ans, des suites d'un érysipèle à la jambe. Son portrait, gravé par Bartolozzi, en 1765, a été mis à la tête de ses douze solos de violon dédiés au duc de Brunswick.

Giardini avait du charme dans l'exécution, et jouait l'*adagio* avec goût et expression; ce-

pendant son talent ne se distinguait que par une justesse d'intonation d'une rare perfection. On dit aussi qu'il avait de la variété d'archet; mais il tirait peu de son de l'instrument, et son style manquait d'élévation et de force. Ses opéras ont eu peu de succès; on n'en connaît plus aujourd'hui que les titres. Ce sont : 1° *Enea e Lavinia*, en 1746, à Londres, repris en 1764. 2° *L'Amour au village*, opéra anglais en un acte, 1747. 3° *Rosmita*, opéra sérieux, Londres. 1757. 4° *Cléonice*, pasticcio où il eut la plus grande part, 1764. 5° *Stros*, en 1764, Il a aussi publié pour le chant : 1° *A collection of duetts and catches*. 2° Six chansons italiennes avec accompagnement de clavecin. 3° Duos dédiés à Lady Rockingham, Londres, 1762. 4° Chansons dédiées à la duchesse de Marlborough, Londres. Son oratorio de *Ruth* a été exécuté à Londres en 1772 et en 1787. Dans la musique instrumentale de Giardini on remarque : 1° Six solos pour le violon, op. 1, Londres. 2° Six duos pour deux violons, op. 2, *ibid.* Hummel d'Amsterdam a publié, comme œuvre deuxième, six trios pour deux violons et violoncelle. 3° Six sonates pour clavecin et violon, op. 3, Paris. 4° Trois concertos pour le violon, op. 4, Londres. 5° Trois *idem*, op. 5, *ibid.* 6° Six trios pour deux violons et viole, op. 6, Amsterdam, Hummel. 7° Six solos pour le violon, op. 7, Londres. 8° Six *idem*, op. 8, *ibid.* 9° Six quintettes pour clavecin, deux violons, viole et basse, op. 11, *ibid.* 10° Douze solos en deux livres, dédiés au duc de Brunswick, Londres, 1765, avec le portrait de l'auteur. 11° Trois trios pour violon, alto et violoncelle, op. 13. 12° Six duos pour violon et violoncelle, op. 14. 13° Six concertos pour violon principal, op. 15, Londres. 14° Six solos pour le violon, op. 16, *ibid.* 15° Six *idem*, op. 19, *ibid.* 16° Six trios pour deux violons et violoncelle, op. 20. 17° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 20, *ibid.* 18° Six *idem*, op. 29, *ibid.* Giardini était possesseur du violon de Corelli; avant de partir pour la Russie, il le vendit à un amateur de Como nommé *Cicéri*.

**BIOGRAPHIE**  
**UNIVERSELLE**  
**DES MUSICIENS**

-----  
**TOME QUATRIÈME**





**BIOGRAPHIE**  
**UNIVERSELLE**  
**DES MUSICIENS**

ET

**BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE**



**DEUXIÈME ÉDITION**

ENTIÈREMENT REFONDUE ET AUGMENTÉE DE PLUS DE MOITIÉ

**PAR F.-J. FÉTIS**

MAÎTRE DE CHAPELLE DU ROI DES BELGES  
DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE ROYAL DE MUSIQUE DE BRUXELLES. ETC.

---

**TOME QUATRIÈME**



**PARIS**

**LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET C<sup>ie</sup>**

**IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56**

**1869**

Tous droits réservés.



# BIOGRAPHIE

## UNIVERSELLE

# DES MUSICIENS

### G

**GIBBONS** (ROLAND OU ORLANDO), compositeur anglais qui a eu de la célébrité dans sa patrie, naquit à Cambridge en 1583. A l'âge de vingt et un ans, il fut nommé organiste de la chapelle royale, et en 1622, il obtint le grade de docteur en musique à l'université d'Oxford. Trois ans après, il mourut de la petite vérole à Canterbury, où il avait été envoyé pour assister aux solennités du mariage de Charles I<sup>er</sup> avec Henriette de France. Il fut inhumé dans l'église cathédrale de cette ville. On connaît de ce compositeur : *Madrigals in five parts for voices and viols*, Londres, 1612. Ces madrigaux sont bien écrits ; mais la musique d'église de Gibbons est supérieure à ses autres compositions ; on cite surtout ses antiennes comme des modèles de ce genre de musique. On les trouve répandues dans presque toutes les collections de musique sacrée publiées en Angleterre, et son *Hosanna* y est célèbre. Le docteur Crotch a publié dans ses *Specimens* le madrigal à cinq voix *Silver Swan*, de Gibbons. Les leçons pour l'épinette, composées par cet artiste, et qui se trouvent dans la collection intitulée : *Parthenia*, ainsi que les préludes et autres pièces d'orgue insérés par Smith dans sa *Musica antiqua*, prouvent qu'il était organiste distingué. Son portrait se trouve dans le quatrième volume de l'*Histoire de la musique* de Hawkins, p. 34.

**GIBBONS** (KNOWAN), frère aîné du précédent, né à Cambridge, comme lui, était bachelier en musique à l'université de cette ville, et fut admis dans celle d'Oxford au mois de juillet 1592. Appelé ensuite à Bristol pour être organiste de l'église cathédrale, il réunit à ses fonctions celles de vicaire, de sous-chantre, et

de directeur du chœur au même lieu. En 1604, il entra à la chapelle royale. Son attachement à la cause de Charles I<sup>er</sup> le compromit dans sa vieillesse. Il avait donné au roi une somme de mille livres sterling ; cet acte de dévouement le fit bannir de l'Angleterre avec ses fils, par Cromwell, quoiqu'il fût alors âgé de plus de quatre-vingts ans. Plusieurs compositions d'Édouard Gibbons existent dans la bibliothèque de l'école de musique à Oxford.

**GIBBONS** (ELLIS), frère puîné d'Orlando, né à Cambridge, vers la fin du seizième siècle, a été nommé par Wood l'*admirable organiste de Salisbury*. Malheureusement il ne reste rien des pièces d'orgue de cet artiste ; et deux madrigaux, l'un à cinq voix, l'autre à six, sont les seules compositions qu'on connaisse de lui. Ils sont dans la collection qui a pour titre : *le Triomphe d'Orlane (the Triumph of Oriana)*.

**GIBBONS** (CHRISTOPHER), fils d'Orlando, étudia la musique dès ses premières années chez son oncle Ellis Gibbons, organiste à Salisbury. Admis dans le chœur de la chapelle de Charles I<sup>er</sup>, il eut, après la restauration, les places d'organiste de Charles II et de l'abbaye de Westminster. Le roi, qui aimait Gibbons à cause du dévouement que sa famille avait montré à la royauté dans des circonstances pénibles, le recommanda à l'université d'Oxford, pour qu'on lui conférât le grade de docteur en musique ; il l'obtint au mois de juillet 1664, et mourut le 20 octobre 1676, dans la paroisse de Sainte-Marguerite, au quartier de Westminster. On ne connaît de cet artiste, dont le talent paraît avoir été médiocre, que quelques antiennes, particulièrement : *Help me, o Lord* ;

*Lord, I am not high minded, et Teach me, o Lord.* On croit qu'il fut un des auteurs du recueil qui a pour titre : *Cantica sacra, containing hymns and anthems, for 2 voices to the organ*, Londres, 1674, in-fol. Gibbons est ce même organiste de Westminster qui eut pour souffleur d'orgue l'illustre Froberger, et qui le traita si mal (*Voyez FROBERGER*).

GIBEL (Orson), en latin *Gibellus*, compositeur et théoricien distingué, naquit en 1612, à Borg, dans l'île de Femern, dans la Baltique, près des côtes du Holstein, où son père était ecclésiastique. Ayant été forcé de quitter son pays natal, à cause de la peste qui le ravageait, il se retira à Brunswick, où il trouva auprès de quelques parents les secours qui lui étaient nécessaires, tant pour son entretien que pour la continuation de ses études. Heureusement pour lui, le savant cantor Henri Grimm se trouvait aussi à Brunswick, où il s'était retiré après la destruction de Magdebourg, en 1631. Il profita si bien des instructions de cet habile maître, dans la théorie et la pratique de l'art musical, qu'il put être nommé cantor de ville à Schauenbourg, avant même que ses études fussent terminées. Il prit possession de cet emploi, en 1634, à l'âge de vingt-deux ans; mais il ne le garda que huit années. En 1642, il se rendit à Minden, où il fut d'abord sous-correcteur, et ensuite cantor et directeur de l'école après la mort de Scheffer. Enfin, après quarante ans d'exercice de ses fonctions, il mourut en 1682, à l'âge de soixante et dix ans. Les ouvrages imprimés de Gibel sont : 1° *Seminarium modularis vocalis, das ist ein Pfantz-Garten der Singkunst*, Zelle, 1648, in-4°. La deuxième édition a été publiée à Brême, Kehler, 1657, in-8°. C'est une méthode de chant, où l'on trouve les exercices de vocalisation qu'on a reproduits jusqu'aujourd'hui dans les livres de cette espèce : elle contient aussi un grand nombre de pièces à deux, trois et quatre voix, soit des compositeurs allemands du temps de Gibel, soit de lui-même. 2° *Kurtzer jedoch gründlicher Bericht von den Vocibus musicalibus, darinnen gehandelt wird von den musikalischen Syllabisaton, oder von der Solmisaton*, etc. (Avertissement court mais essentiel sur les voix, où l'on traite de la syllabisation et de la solmisation, etc.), Brême, 1659, in-8°. Ce livre, où les avantages et les défauts des systèmes de solmisation par les hexacordes et par sept syllabes sont exposés avec clarté, est le meilleur livre qu'on ait pour l'histoire des disputes élevées à ce sujet, bien que renfermé dans

quatre-vingt-quinze pages in-8° seulement. 3° *Introductio musicæ theoricæ didacticæ in qua præcipua ejus principia cum primis vero mathematica*, etc. *Pars generalis*, Brême, 1660, in-4°. Gibel promettait, dans l'introduction de cet ouvrage, une deuxième partie, qui n'a pas paru. Printz dit que la situation peu fortunée de Gibel ne lui permit pas de faire imprimer la suite de son ouvrage (*voyez Histor. Beschreibung der Singkunst*, c. XII, p. 145). Il serait cependant possible que le livre dont le titre suit fût précisément cette deuxième partie. 4° *Propositiones mathematico-musicæ, das ist musikalische Aufgaben aus der Mathesi demonstrirt*, Minden, 1666, in-4°. 5° *Geistliche Harmonien von 1 bis 5 Stimmen, Theils ohne, Theils mit Instrumenten* (Harmonie spirituelle depuis une jusqu'à cinq voix, partie sans instruments, et partie accompagnée), Hambourg, 1671, in-4°.

GIBELLI (LAVANT), maître de chapelle de l'église Saint-Bartholomé à Bologne, fut, dit-on, un des derniers élèves du P. Martini; cependant son nom ne figure pas dans la liste des écoliers de ce savant maître donnée par le P. Della Valle, dans ses *Memorie storiche dei P. M. Giambattista Martini* (p. 9 et 10, n. a). Quoi qu'il en soit, Burney, qui connaît Gibelli à Bologne, dit que c'était un savant homme, mais dépourvu de génie mélodique. Gibelli avait été agrégé à l'Académie des philharmoniques de Bologne, en 1745; il en fut prince en 1755. Après avoir été maître de chapelle des chanoines de Saint-Sauveur et de Saint-Bartholomé, il occupa la même position à l'église des Théatins, et obtint la place de maître de la congrégation de l'oratoire de Saint-Philippe. Ses ouvrages sont conservés en manuscrit dans l'église dont il était le maître de chapelle. Un *Magnificat* de sa composition a été exécuté avec succès dans plusieurs églises de Bologne. Reilstab, de Berlin, possédait un *Kyrie* et un *Gloria* en partition, de ce maître. Gibelli est mort à Bologne, en 1811, dans un âge avancé. Un littérateur, nommé Pancaldi (C.), a fait imprimer une notice sur ce compositeur, sous ce titre : *Vita di D. Gibelli, celebre contrappuntista e cantore*, Bologne, 1830, in-8°.

GIBELLINI ou Ghibellini (Bassini), né à Osimo, dans la Marche d'Ancône, vers 1520, fut maître de chapelle de l'église de la confrérie du Saint-Sacrement, à Ancône, où il se trouvait encore en 1581. On a imprimé de sa composition : 1° *Mottetta super plano cantu cum quinque vocibus et in festis solemnibus decantanda*, Venetiis, apud Hiero-

nymum Scotum, 1540, in-4°. J'ignore si c'est le même ouvrage qui a été reproduit avec un nouveau frontispice sous ce titre : *Motettorum cum quinque vocibus liber primus*, Venetiis, apud Hieronymum Scotum, 1548, in-4° obl. 2° *Madrigali a tre voci*, in Venetia, app. Ant. Gardane, 1552, in-4° obl. 3° *Introlitus missarum de festis per cursum anni, quinque vocum*, Rome, 1565, in-fol. 4° *Il primo libro de' Madrigali a cinque voci*, in Venetia, app. Angelo Gardane, 1581, in-4°.

GIBELINI (Jédon), compositeur du dix-septième siècle, n'est connu que par deux collections de psaumes intitulées : *Salmi di Vespri a due et tre voci*, Venise, 1624, et *Salmi spensati a due e tre voci*, Venise, 1628.

GIBELLINI (NICOLAS), moine augustin et compositeur du dix-septième siècle, né à Noveia, dans les États du pape, fut maître de chapelle à l'église Saint-Étienne de Venise, et publia dans cette ville : *Motetti a più voci concertati*, 1655, in-4°.

GIBERT (PAUL-CÉSAR), fils d'un officier de la maison du roi, naquit à Versailles, en 1717, et fut envoyé dans sa jeunesse en Italie, où il étudia la musique sous divers maîtres habiles. Lalande dit (*Voyage en Italie*, t. VII, p. 196) que Gibert vécut pendant plusieurs années à Naples, qu'il y prit des leçons des meilleurs maîtres des conservatoires, et qu'il y était employé à faire des engagements de bons chanteurs pour la chapelle du roi. Ce fut lui qui envoya à Paris les castrats dont plusieurs chantaient encore à Versailles les parties de contralto, au moment de la révolution de 1789, particulièrement Albanèse (voyez ce nom). De retour en France, il se livra à l'enseignement, et écrivit pour ses élèves un ouvrage qui fut gravé à Paris, sous le titre de : *Solfèges ou leçons de musique, sur toutes les clefs et dans tous les tons, modes et genres, avec accompagnement d'une basse chiffrée, très-utile aux personnes qui veulent apprendre l'accompagnement du clavecin, et qui désirent acquiescer l'usage de s'accompagner elles-mêmes, avec un précis des règles de la musique*, Paris, 1755, in-4°. Il a composé la musique de quelques divertissements ou opéras pour la Comédie-Italienne. Les plus connus sont ceux dont les noms suivent : *la Sibylle*, 21 octobre 1758; *le Carnaval d'été*, 11 août 1759; *la Fortune au village*, 8 octobre 1760; les airs de *Soldan ou les trois Sultanes*, en 1761; *Apelle et Campaspe*, 21 avril 1765. Il a écrit aussi, pour l'Opéra, *Daucalieu et Pyrrha*, par les de Watelet. Gibert est mort à Paris, en 1787.

GIBOIN (GILBERT), né à Montargis, fut organiste à Orléans, dans les premières années du dix-septième siècle. Il jouait de la harpe avec une habileté extraordinaire pour le temps où il vécut. On connaît de sa composition : *Chansons de printemps avec les cyrs nouveaux et la basse*, Paris, Ballard, 1622, in-4° obl.

GIBSON (EDMOND), évêque de Londres, né en 1669, à Knip, dans le Westmoreland, reçut sa première instruction dans une école de ce comté, et fut ensuite admis à l'université d'Oxford, où il se livra particulièrement à l'étude des langues du Nord, et à celle des antiquités de son pays. C'était un homme vertueux et savant. Il mourut à Londres, le 6 septembre 1748, à l'âge de 79 ans. Il a donné une édition de la *Canonica rustica*, de Jacques V, roi d'Écosse (Oxford, 1691, in-4°), avec des notes savantes et curieuses, qui ne sont pas sans intérêt pour l'histoire de la musique. Il a écrit aussi un petit traité du chant des églises anglicanes, sous ce titre : *Method, or course of singing in Church*. Cet écrit se trouve dans l'*Appendix* du livre de Gibson intitulé : *Direction to the clergy of the Diocese of London*, Londres, 1727, in-4°.

GIDE (CASSIN), fils d'un libraire de Paris, et d'une dame qui a eu de la réputation pour la beauté de sa voix, et qui était de la chapelle du roi, est né à Paris le 4 juillet 1804. Destiné à la profession de son père, il n'avait appris la musique que pour cultiver cet art en amateur; cependant après avoir fait quelques études au Conservatoire de Paris, où il avait été admis, le 13 mars 1817, comme élève de Dourlen pour l'harmonie, il se sentit entraîné par un goût passionné pour la composition, et satisfait son penchant en écrivant des morceaux de toute espèce pour des vaudevilles et des drames. C'est ainsi qu'il composa la musique du drame de M. Duport, représenté, en 1828, au théâtre des Nouveautés, sous le titre : *les Trois Maris*. Le 17 octobre 1830, il fit représenter à l'Opéra-Comique un petit opéra en un acte intitulé : *le Roi de Stello*. Cet ouvrage n'eut point de succès. M. Gide fut plus heureux dans *la Tentation*, grand ballet en cinq actes, avec des chœurs, qu'il avait composé en collaboration avec M. Halévy, et qui fut représenté à l'Opéra le 20 juin 1833. Il a mis dans cet ouvrage des airs de danse fort jolis, particulièrement un galop qui a eu beaucoup de vogue. Il composa ensuite la musique de *l'Angelus*, opéra-comique en un acte, qui a été joué le 7 juillet 1834. En 1847, on repré-  
senta à l'Opéra de Paris *Ozai*,

ballet en 3 actes dont il avait écrit la musique. Depuis cette époque, M. Gide a succédé à son père dans la librairie, et semble ne plus vouloir écrire pour le théâtre.

**GIESE (TAKOPHIL-CHRÉTIEN)**, né au mois de novembre 1721, à Crossen dans la Basse-Silésie, fut pasteur luthérien à Kesselsdorf, puis sous-diacre en 1755, et enfin archidiacre de la cathédrale de Görlitz, en 1760. Il mourut en cette ville, le 28 décembre 1788. Cet ecclésiastique est auteur de plusieurs savants ouvrages. On lui a attribué la description historique de l'orgue de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul de Görlitz (*Historische Nachricht von den Orgeln der Petri und Pauli Kirche in Görlitz*, Görlitz, 1766, in-4°); mais Gerber, qui s'est procuré ce petit ouvrage, a reconnu que son auteur est Chrétien-Daniel Brückner (voy. ce nom). Il est singulier que Lichtenthal n'ait pas remarqué ce fait dans le Lexique de Gerber, et qu'il ait placé l'ouvrage dont il s'agit sous le nom de Giese, dans sa *Bibliographie de la musique*.

**GIESSE (CHARLES)**, amateur de musique à Wittenberg, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié une romance de sa composition intitulée : *Theobald und Roschen*, avec accompagnement de piano. Dresde, Hilscher, 1799. Cette production ayant été critiquée dans la première année de la *Gazette musicale de Leipzig*, Giesse attaqua le rédacteur de cette critique dans une lettre qui se trouve à l'*Intelligenzblatt* de cette gazette, t. I, p. 101.

**GIESSENDORFER (...)**. On trouve sous ce nom, dans le catalogue de Traeg de Vienne (1799), l'indication d'un concerto pour le clavier avec accompagnement de deux violons, alto et basse, et de préludes d'orgue. Ces deux ouvrages étaient en manuscrit.

**GIGLI (JULIUS)**, musicien, né à Imola, vers le milieu du seizième siècle, a publié une collection de morceaux à cinq voix de vingt-sept différents auteurs et de lui-même, sur ces paroles : *Ardo, sì, ma non t'amo*, etc. Ce recueil a pour titre : *Sdegno ardori : musica di diversi autori sopra un istesso soggetto di parole a 5 voci*. Munich, 1585, in-4°.

**GIGLI (THOMAS)**, compositeur de madrigaux, naquit en Sicile dans la seconde moitié du seizième siècle. On trouve plusieurs morceaux de sa composition dans le recueil intitulé : *Infidi lumen*, Palerme, 1603.

**GIGLI (JEAN-BAPTISTE)**, dit *il Tedeschino*, compositeur au service du grand-duc de Toscane, vers la fin du dix-septième siècle, a publié à Bologne, en 1690, un ouvrage intitulé :

*Sonata da chiesa e da camera a tre stromenti, col basso continuo per l'organo*, in-fol.

**GIGAULT (NICOLAS)**, organiste de Saint-Martin, de Saint-Nicolas des Champs et de l'église du Saint-Esprit, à Paris, naquit à Claye, en Brie, vers 1645. Il eut pour maître Titelouze, organiste à Paris. Gigault est un des bons organistes français de l'école du dix-septième siècle, bien supérieure à celle du dix-huitième. Il a publié pour son instrument : 1° *Livre de musique pour l'orgue, contenant plus de cent quatre-vingts pièces de tous les caractères, dédié à la Vierge*, Paris, 1685, in-4° obl. 2° *Livre de Noël diversifiés à deux, trois et quatre parties*, Paris, 1685, in-4° obl.

**GIL (...)**, moine portugais, né à Lisbonne, vers la fin du seizième siècle, eut pour maître de musique le compositeur Duarte Lobo, et fut maître de chapelle dans un couvent de Franciscains, à Guarda. Il mourut dans ce monastère, en 1640. Les compositions de ce maître sont restées en manuscrit. Parmi ces ouvrages Machado cite (*Bibliot. Lusit.*, t. II, p. 390) ceux-ci : 1° Huit messes pour tous les tons à plusieurs voix. 2° Psaumes de tous les tons. 3° Psaumes et complies à six voix. 4° Motets à quatre voix.

**GIL (FRANÇOIS D'ASSAZ)**, compositeur et professeur d'harmonie au Conservatoire royal de musique de Madrid, est né à Cadix, en 1829. Doué d'une heureuse organisation pour la musique, il n'avait trouvé dans sa ville natale que des ressources insuffisantes pour son instruction, lorsque le *Traité d'harmonie* de l'auteur de cette notice lui tomba entre les mains, et dissipa tout à coup l'obscurité qui lui avait paru être inséparable de cette science. La prédilection que lui avait inspirée ce livre lui persuada d'en faire une traduction en langue espagnole, qu'il publia sous ce titre : *Traçado completo de la teoría y practica de la Armonía*, Madrid, M. Salazar, 1850, un volume gr. in-4°. Dans la même année, il fit le long trajet de Cadix à Bruxelles pour venir demander à l'auteur de cet ouvrage de l'admettre au nombre de ses élèves pour la composition. Il fit sous sa direction un cours complet de contrepoint, et ses progrès furent si rapides, qu'au printemps de 1852, il put écrire une fugue à huit voix réelles, avec tous les développements de la science, ouvrage très-remarquable, et, dans l'été de la même année, il obtint au concours le premier prix de composition. De retour en Espagne, au commencement de 1853,

M. Gil a été nommé, par la reine Isabelle, professeur d'harmonie au Conservatoire de Madrid. Une lutte s'établit alors entre lui et Carnicer (*voyez ce nom*) sur la science de l'harmonie; mais la vieille routine de ce maître ne put tenir contre la clarté des démonstrations faites par Gil. Celui-ci, demeuré vainqueur, a fait pour ses élèves un résumé de cette doctrine qu'il a publié sous ce titre : *Tratado elemental teorico-practico de Armonia, dedicado à M. F.-J. Fétis, etc.*, Madrid, Casimiro Martin, 1856, un volume gr. in-8° de quatre-vingt-huit pages. M. Gil a fourni un grand nombre d'articles à la *Gaceta musical de Madrid*, publiée, en 1855 et 1856, par M. Hilarion Eslava (*voyez ce nom*). Il a aussi composé plusieurs opéras pour le Théâtre-Espagnol de Madrid.

**GILBERT** (ALPHONSE), né à Paris, le 2 février 1805, fut admis au Conservatoire de cette ville, le 9 octobre 1822, comme élève de l'auteur de cette notice, pour le contrepoint. En 1827, il obtint le second grand prix de composition musicale de l'Institut de France, pour la cantate d'*Orphée*. Il fut attaché pendant plusieurs années à l'orchestre du théâtre de l'Odéon, en qualité de violoncelliste. Il a obtenu plus tard la place d'organiste à l'église Notre-Dame de Lorette, à Paris. En 1847, le premier prix lui fut accordé au concours ouvert par le ministre de l'intérieur pour la composition de chants historiques et religieux.

**GILES** (NATHANIEL), organiste du roi d'Angleterre Charles I<sup>er</sup>, naquit à Worcester, en 1558. En 1585, il était bachelier en musique, organiste et directeur de la musique de la chapelle Saint-Georges, à Windsor. Après la mort de Guillaume Hunni (1597), on le chargea de l'éducation des enfants de chœur de la chapelle royale; plus tard, il obtint la place d'organiste de cette chapelle. En 1622, le grade de docteur en musique lui fut conféré. Il mourut à Windsor, le 24 janvier 1633. Ce musicien n'a écrit que pour l'église; ses compositions sont restées en manuscrit.

**GILLES** (JEAN), né à Tarascon, en 1669, fit ses premières études musicales à Aix, en Provence, sous la direction d'un maître de chapelle nommé Poitevin. Il fut le condisciple de Campra. Après la mort de son maître, Gilles lui succéda, mais il quitta bientôt sa place pour celle de maître de chapelle à Agde. Sa réputation s'étendit dans tout le midi : l'évêque de Rieux ayant entendu parler avantageusement de ses talents, demanda pour lui la maîtrise de Saint-Étienne de Toulouse; mais

elle venait d'être donnée à un musicien italien nommé Farinelli. Il y eut entre ces deux artistes un combat de générosité, à la suite duquel Gilles fut obligé de se rendre à Toulouse et de permuter avec Farinelli; ce changement de situation eut lieu en 1697. Bien qu'agé seulement de vingt-huit ans, Gilles avait déjà composé plusieurs messes et d'autres ouvrages pour l'église; malheureusement, il mourut jeune, en 1705, et ne put multiplier ses productions. Au nombre de ses meilleurs ouvrages, on place une *Messe des morts*, qu'il avait écrite pour deux conseillers au Parlement de Toulouse qui avaient cessé de vivre à peu près dans le même temps. Les héritiers de ces magistrats voulurent ensuite discuter le prix de l'ouvrage, mais le compositeur rejeta leurs offres, et déclara que la messe ne servirait que pour lui. En effet, il mourut peu de temps après. La messe des morts composée par Gilles se trouve en manuscrit à la Bibliothèque impériale de Paris. Elle a été exécutée dans l'église de l'Oratoire de Paris, pour le service funèbre de Rameau. Un *Diligante*, un *Benedictus* et cinq autres motets du même auteur sont aussi en manuscrit dans la même Bibliothèque.

**GILLES** (HENRI-NOËL), né à Paris, en 1779, entra au Conservatoire de musique en 1796, dans la classe de hautbois de Sallentin. L'année suivante, il obtint le deuxième prix de cet instrument au concours; le premier prix lui fut décerné en 1798. Un son agréable, un style élégant et doux, telles étaient les qualités de son talent. Entré à l'orchestre du théâtre Feydeau, en 1799, il y resta comme second hautbois les deux premières années, devint premier en 1801, et quitta cet orchestre, en 1803, pour entrer à celui de l'Opéra-Italien, où il demeura jusqu'en 1814. Dans cet intervalle, il joua plusieurs fois et toujours avec succès, des solos dans les concerts de la semaine sainte, qu'on donnait à ce théâtre. A l'époque de la restauration (1814), l'attachement de Gilles pour Napoléon le décida à s'éloigner de la France; il se rendit d'abord à New-York, puis s'établit à Philadelphie. Cet artiste a publié : 1<sup>o</sup> Air varié pour hautbois, violon, viole et basse; Paris, madame Duban. 2<sup>o</sup> Petits airs et thème varié pour la guitare. 3<sup>o</sup> Trois romances, avec accompagnement de guitars; Paris, Haury. 4<sup>o</sup> Six, *idem*, Paris, Haury.

**GILLIER** (JEAN-CLAUDE), violon de la Comédie-Française, né à Paris, en 1667, est mort en cette ville, en 1757, à l'âge de soixante et dix ans. Il a écrit la musique primitive des

petites comédies et des divertissements de Regnard et de Bancourt.

**GILSON** (GORN.), professeur de musique à Edimbourg, né en Écosse, vers 1715, a publié un traité du chant intitulé : *Lessons on the Practice of singing*, Edimbourg, 1759, in-4°.

**GINENO** (JOACHIM), né à Santo-Domingo de la Calzada, le 21 novembre 1817, entra dans la Compagnie de Jésus à Madrid, le 28 avril 1834. Dès son enfance, il avait appris la musique : cet art continua d'être cultivé par lui, après son entrée chez les Jésuites. Après les événements qui amenèrent en Espagne la suppression des ordres religieux, le P. Gimeno se retira en Belgique, et s'y occupa de l'éducation de la jeunesse au collège de Saint-Michel, à Bruxelles. Attaqué d'une maladie de langue, il est mort à Nivelles (Brabant), le 29 novembre 1849. On a imprimé de sa composition : 1° *Cantate à quatre voix avec accompagnement de grand orchestre*, composée pour une distribution de prix au collège de Saint-Michel, Bruxelles (s. d.), lithographie de Persenaire. 2° *Tota pulchra*, solo concertant pour basse-taille et violoncelle, avec accompagnement de deux violons, alto et basse, *ibid.* 3° *O salutaris hostia*, trio pour ténor, baryton et basse, avec accompagnement de deux violons, alto, violoncelle et cornets concertants, *ibid.* 4° *Ave Maria*, duo pour deux soprani, avec accompagnement d'harmonium ou de piano, ou d'orchestre, *ibid.* 5° *Collecton de canticos al sagrado corazon de Jesus y Maria santisima con varias letrillas, musica escogida por*, etc. Bruxelles, Labauze et Persenaire. Le P. Gimeno a laissé en manuscrit plusieurs autres compositions.

**GIN** (PIERRE-LOUIS-CLAUDE), ancien magistrat, auteur d'une mauvaise traduction de l'Illiade, naquit à Paris en 1726, et mourut dans la même ville, le 19 novembre 1807, à l'âge de 81 ans. Ce médiocre littérateur a publié une brochure intitulée : *De l'influence de la musique sur la littérature; discours prononcé, le 11 vendémiaire an XI, à la séance publique de la Société académique des sciences et arts étant à l'Oratoire*, Paris, 1802, in-12. L'auteur prétendait y démontrer que la décadence de la littérature est le fruit des progrès de la musique; thèse non moins ridicule par ses aperçus que par l'exécution et le style.

**GINESTET** (PROSPER DE), compositeur, fils d'un magistrat, est né à Aix, en Provence, vers 1796. Après avoir fait longtemps de la

musique la principale occupation de sa vie, il entra dans les gardes du corps de Louis XVIII. Il ne quitta ce service que pour passer comme officier dans un régiment; mais après la révolution de juillet 1830, il donna sa démission, pour ne pas manquer au serment de fidélité qu'il avait fait à la famille royale de la branche aînée. Attaché au parti de l'opposition légitimiste, il prit part alors à la rédaction de *l'Avenir*, journal de cette opposition, et y fit les articles du feuilleton sur l'Opéra, le Théâtre Italien, l'Opéra-Comique et les concerts. Les premières productions de M. de Ginestet consistent en duos et nocturnes pour piano et violon, ou piano et violoncelle. Plus tard il a donné à l'Opéra-Comique : 1° *L'Orphelin et le Brigadier*, opéra en 2 actes, représenté le 13 septembre 1827; cet ouvrage ne réussit pas. 2° A l'Opéra : *François I<sup>er</sup> à Chambord*, opéra en 2 actes, représenté le 15 mars 1830. 3° A l'Opéra-Comique : *Le Mort fiancé*, en un acte, le 10 janvier 1833.

**GINESTET** (E. DE), frère du précédent, amateur distingué sur le violoncelle, a publié des nocturnes concertants pour piano et violoncelle, un duo pour les mêmes instruments, et des airs variés pour violoncelle, Paris, A. Petit.

**GINGUENÉ** (PIERRE-LOUIS), littérateur, né à Rennes le 25 avril 1748, se rendit à Paris, après avoir terminé ses études avec succès. Quelques poésies, assez froidement accueillies, marquèrent ses premiers pas dans la carrière littéraire. Il comprit bientôt que la nature ne l'avait pas fait poète. Doué de plus de talent pour la critique, ce fut par les journaux qu'il commença sa réputation. Ses lettres sur les *Confessions de J.-J. Rousseau* le firent connaître avantageusement. Assez bon musicien et amateur passionné de musique italienne, il prit avec chaleur la défense de cette musique et de Piccini contre les attaques des Gluckistes; ses liaisons avec l'auteur de *Didon* et de *Roland* lui procurèrent alors les matériaux dont il s'est servi plus tard pour la notice qu'il a publiée sur la vie et sur les ouvrages de cet artiste célèbre. La littérature italienne et la littérature de la musique devinrent dès lors les objets des travaux constants de Ginguéné; c'est par ces mêmes travaux qu'il a transmis d'une manière solide son nom à la postérité. Tout le monde connaît son *Histoire littéraire d'Italie*, qu'il n'eut pas le temps d'achever, et qui fut continuée par M. Salfi. Monument de savoir, de goût et de saine critique, ce livre sera toujours considéré comme une des meil-



leurs productions de notre temps. Incarcéré pendant le règne des fureurs révolutionnaires, Ginguéné eut à craindre un moment pour sa vie ; mais l'événement qui vint changer le système du gouvernement au 9 thermidor, le rendit aux lettres et à la liberté. Tout à tour appelé à la direction de l'instruction publique, près du ministère de l'intérieur, nommé membre de l'Institut de France, dans la classe de littérature ancienne, ambassadeur auprès du roi de Sardaigne, et membre du Tribunat, il se montra digne de ces distinctions par ses talents et par sa probité. Quoique recherché dans le monde par l'agrément de son esprit et la variété de ses connaissances, il y allait peu, et dans ses dernières années il ne sortait presque plus de chez lui, consacrant toutes les heures au travail ou à sa famille. Les proscriptions dont quelques-uns de ses amis avaient été frappés en 1815 l'affligèrent ; sa santé s'altéra, et il mourut le 16 novembre 1816, à l'âge de soixante-huit ans. Sa riche bibliothèque, dont le catalogue a été publié en 1817, renfermait une nombreuse collection de livres relatifs à l'histoire et à la littérature de la musique. Garat, de l'Académie française, a publié une *Notice sur la vie et les ouvrages de P.-L. Ginguéné*, Paris, 1817, in-8°.

Les ouvrages où Ginguéné a traité de la musique sont : 1° *Lettres et articles sur la musique, insérés dans les journaux sous le nom de Métrophile, pendant nos dernières querelles musicales*, en 1780, 1781, 1782 et 1783, Paris, 1783, in-8°. 2° *Dictionnaire de musique de l'Encyclopédie méthodique*, Paris, 1791-1818, deux volumes in-4°. Ce dictionnaire fut commencé par Ginguéné et Framery. L'abbé Feytaud avait fourni quelques articles de théorie d'après un nouveau système. Le plan était mauvais, car on avait conservé pour la base de l'ouvrage les articles du dictionnaire de musique de J.-J. Rousseau, qui sont souvent attaqués dans les additions de l'abbé Feytaud ou de Framery. Ginguéné s'était chargé des articles historiques ; ce sont les meilleurs du livre ; il est vrai que la plupart sont traduits de l'*Histoire de la musique* de Burney. La première partie du premier volume avait paru en 1791 ; les troubles de la révolution interrompirent le travail, et Ginguéné resta étranger au reste de la publication. 3° *Notice sur la vie et les ouvrages de Piccini*, Paris, veuve Pancoucke, 1800, in-8° de xi et 144 pages. Cette notice, bien écrite, a de l'intérêt ; mais Ginguéné y laisse apercevoir de la partialité en faveur de Piccini contre Gluck. 4° *Rapport fait*

à la classe des beaux-arts de l'Institut de France par M. Ginguéné, au nom de la commission, dans la séance du samedi 21 octobre 1815, sur une nouvelle exposition de la *sémétiographie, ou notation musicale des Grecs*, par M. Perne, Paris, 1815, douze pages in-4°. 5° *Histoire littéraire d'Italie*, continuée par Salfi, Paris, 1811-1835, quatorze volumes in-8°. On trouve dans cet ouvrage des renseignements utiles et curieux sur l'étude de la musique au onzième siècle et sur Gui d'Arezzo (t. I<sup>er</sup>, p. 134 et suiv.), sur les troubadours provençaux (t. I<sup>er</sup>, p. 241-254), sur quelques musiciens célèbres de l'Italie, aux quatorzième et quinzième siècles, tels que François Landino (t. II et III en divers endroits), et sur le drame en musique (t. VI, p. 450-486). Salfi a ajouté dans le dixième volume du même ouvrage un long morceau (p. 405-424) à ce que Ginguéné avait écrit sur la musique. Ce passage est relatif aux musiciens et aux théoriciens de musique qui ont vécu en Italie dans le seizième siècle : il fourmille d'erreurs.

GINI (Jean-Annoez), maître de chapelle du roi de Sardaigne, à Turin, vers 1738, a écrit la musique de deux opéras, *Mitridate* et *Tamerlano*, qui ont été représentés dans cette ville.

GINZLER (Simon), luthiste allemand, vécut à Venise, dans la première moitié du seizième siècle. On a de lui un livre de pièces de luth, en tablature, sous ce titre : *Intabulatione de Lauto de ricercari, metetti, madrigali et canson franceses. Libro primo*, in Venetia, Ant. Gardane, 1547, in-4° obl.

GIOBERTI (Vincenzo), prêtre piémontais, né à Turin, le 5 avril 1801, fit ses études à l'Université de cette ville. Après avoir reçu le grade de docteur en théologie, il fut appelé en 1825 à professer cette science dans la même université. Impliqué dans une conspiration républicaine, en 1833, il fut arrêté et exilé sans jugement. Après avoir passé une année à Paris, il se rendit à Bruxelles, où il demeura jusqu'en 1843, dans la position de professeur à l'Institution Gaggia. Ce fut là qu'il écrivit tous ses livres de philosophie, ouvrages remarquables par l'élevation des idées autant que par la beauté du style, mais dont la plupart sont étrangers à l'objet de ce dictionnaire. Il n'est cité ici que pour le traité *del Bello*, qui a été traduit en français par M. Reclinatli, sous ce titre : *Essai sur le beau, ou éléments de philosophie esthétique*, Bruxelles, Méline, Cans et Co, 1845, un volume in-8°. Gioberti y traite

du beau dans la musique, et établi d'une manière admirable que la conception du beau dans cet art est complètement idéale et procède d'une révélation divine. Gioberti est mort à Paris, le 25 octobre 1851.

**GIOJA** (GANTAN), chef d'orchestre au théâtre de Turin, en 1810, et compositeur de musique de ballets, a eu de la réputation en Italie pour ce genre d'ouvrages. En 1801, il a écrit à Turin les ballets suivants qui ont été représentés aussi à Milan et dans d'autres villes : 1° *Cesare in Egitto*, en trois actes. 2° *Le Nozze di Figaro*. 3° *Gundeberga*. 4° *I Morlacchi*. En 1815, Gioja était attaché au théâtre de la Pergola, à Florence, et y écrivit le ballet de *Niobe*, qui fut ensuite joué à Milan; en 1816, il donna, à Florence, *Odoacre*, et dans la même année, à Milan, *Tamerlano*. Gioja est mort jeune encore à Milan, en 1826.

**GIORDANI** (JACQUES), compositeur, s'est fait connaître vers le milieu du dix-septième siècle par un ouvrage intitulé : *Musica per la Passione di Gesù Cristo a tre, con strumenti*. Cet ouvrage se trouve en manuscrit dans la bibliothèque de M. l'abbé Santini, à Rome.

**GIORDANI** (le P. DOMINIQUE-ANTOINE), franciscain du couvent de Rocca Sinibalda, dans les États romains, fut d'abord maître de chapelle des cathédrales de Narni et de Rieti, et occupa en dernier lieu une position semblable à l'église des XII Apôtres, à Rome. On connaît de sa composition un recueil d'offertoires intitulé : *Armonia sacra a 2 voci, che contiene tutti gli offertori della prima domenica della SS. Trinità all'ultima dopo Pentecoste*, Rome, 1724.

**GIORDANI** (JOSEPH), surnommé *il Giordanello*, et dont le nom de famille était *Carmine*, naquit à Naples, en 1755, et fut admis fort jeune au Conservatoire de Loreto, où il devint le condisciple de Cimarosa et de Zingarelli. Également distingué comme claveciniste, comme violoniste et comme compositeur, il n'était âgé que de dix-huit ans lorsqu'il écrivit, pour le théâtre de Pise, son premier opéra intitulé : *L'Astuto in imbroglio*. La famille de Giordani, composée de son père, de deux frères et de trois sœurs, formait une troupe chantante qui jouait des farces et des opéras bouffes dans un des petits théâtres de Naples. Toute cette famille partit pour Londres, vers 1762, pendant que Giordanello étudiait au Conservatoire de Naples, et obtint des succès d'enthousiasme au théâtre de Hay-Market,

dans de petits opéras du genre napolitain. Actrices aussi piquantes et aussi spirituelles que cantatrices agréables, les sœurs de Giordani étaient obligées de répéter chaque soir plusieurs airs de leurs rôles et attiraient la foule. Lorsque Giordani fut sorti du Conservatoire de Loreto et eut donné son premier opéra, son père l'appela à Londres; il s'y rendit, et son premier ouvrage dramatique fut une sorte de pasticcio intitulé : *Artaserse*, dont il avait écrit une grande partie, et qui servit aux débuts de Millio, en 1772. Il y avait dans cet opéra un air (*Infelice, ah! dove io vado*) qui obtint alors un succès de vogue. *L'Antigono*, opéra sérieux écrit entièrement par Giordani, succéda à cet ouvrage. Les leçons de chant, de clavecin, et la publication de plusieurs compositions de musique vocale et instrumentale occupèrent cet artiste pendant les années suivantes, et l'on ne connaît de lui que l'opéra bouffe *il Baccio*, qui ait été représenté à Londres, depuis 1774 jusqu'en 1779. De retour en Italie au printemps de 1782, il écrivit, pour le théâtre de Mantoue, *il Ritorno d'Ulisse*, qui fut représenté le 26 décembre de la même année. Cet ouvrage fut suivi de *Acomato*, opéra sérieux, à Pise, 1783. Dans les années suivantes il écrivit : *Erifile*, à Bergame, 1785; *Eppontina*, à Novare, 1785; *Elpínice*, à Bologne, 1784; *Tito Manlio*, à Gènes, 1784; *Pizzaro nell' Indie*, à Florence, 1784; *la Morte d'Abelo*, oratorio, à Jesi, 1785; *Osmene*, à Bergame, 1785; *la Festale*, à Modène, 1786; *Ifigenia in Aulide*, Rome, 1786; *l'Impegno, ossia chi la fa l'aspetta*, à Rome, 1786; *Ferdinando nel Messico*, Rome, 1786; *I Rapiéghi fortunati*, intermède, à Rome, 1787; *Alciade e Telesia*, à Rome, 1787; *Caso Ostilio*, à Faenza, 1788; *Ariarate*, à Turin, 1788; *la Distruzione di Gerusalemme*, à Naples, 1788; *il Corrivo*, dans la même ville, 1788; *la Disfatta di Dario*, à Milan, 1788; *Cajo Mario*, à Venise, 1790; *Medonte, re d'Épiro*, à Rome, 1791; *Don Mirrillo contrastato*, à Venise, 1791; *Atalanta*, à Turin, 1792. Appelé à Lisbonne, pour y diriger le Théâtre-Italien, Giordani est mort en cette ville, au mois de mai 1794.

On a souvent confondu les compositions instrumentales de Giordanello avec celles de son frère aîné Thomas Giordani; celles qui lui appartiennent sont : 1° Trois quintettes pour clavecin, deux violons, alto et basse, op. 1, Londres, 1776, Offenbach. 2° Trois *idém.*, op. 2, Londres, 1777, Offenbach. 3° Trois quatuors pour piano, deux violons et basse, op. 3,

Offenbach. 4° Quatorze préludes pour le clavecin, Londres, 1779. 5° Six petites sonates pour le clavecin, op. 3, Londres, 1780. 6° Six petits duos pour le clavecin à quatre mains, Londres, 1780. 7° Six trios pour clavecin, violon et violoncelle, op. 7, Londres, 1780. 8° Douze leçons pour le clavecin, op. 8, Londres, Berlin, Hummel. 9° Trois concertos pour violon et orchestre, Londres, 1781, Berlin, Hummel, comme œuvre 4°. 10° Trois sonates pour piano à quatre mains, op. 10, Londres, 1781. 11° Six quatuors pour deux violons, viole et basse, op. 11, Londres, Paris, 12° Six leçons progressives pour le clavecin, Londres, 1782. 13° Six trios pour piano, violon et violoncelle, publiés chez Hummel, comme l'œuvre 11°. Après le retour de Giordani en Italie, il écrivit encore un grand nombre de compositions instrumentales dont il a été répandu des copies manuscrites. On en a gravé : 14° Trois trios pour clavecin, violon et violoncelle, op. 27, Berlin, Hummel. 15° Six *idem*, op. 29, Londres. 16° Trois concertos pour violon, op. 31, Berlin, Hummel. 17° Trois trios pour piano, op. 32, Londres, Preston. 18° Six grands trios pour piano, op. 35, *ibid.* On connaît aussi de ce compositeur : 19° Duos pour deux voix de soprano, Londres, 1779. 20° Cinq livres de canzonettes italiennes à voix seule, *ibid.* Comme compositeur de musique d'église, Giordani s'est fait connaître par des litanies à quatre voix et orchestre, et par les psaumes *Latus sum, Cum invocarem, In te Domine speravi*, et *Qui habitat*, à quatre voix et orchestre. On trouve de ce maître, en manuscrit, à la Bibliothèque royale de Berlin : *Le tre ore d'agonia di N. S. Gesù Cristo*, oratorio.

GIORDANI (THOMAS), frère aîné du précédent, né à Naples, vers 1744, se rendit à Londres avec sa famille, en 1762, et y parut au théâtre de Hay-Market, comme bouffe chantant, dans de petits opéras exécutés par ses frères et sœurs. Fixé dans la capitale de l'Angleterre, comme professeur de musique, il écrivit beaucoup de compositions instrumentales et vocales qu'on a souvent confondues avec celles de son frère. En 1779, il s'associa avec Leoni pour établir un Opéra à Dublin. Giordani était le directeur et le compositeur du théâtre; cette entreprise ne réussit pas, et Giordani fut obligé de manquer à ses engagements. Ce fâcheux événement ne l'empêcha pas de s'établir à Dublin et de s'y marier. Il y vivait encore en 1816, à l'âge de soixante-deux ans. On ne sait pas d'une manière cer-

taine si l'opéra bouffe *il Baccio* est l'ouvrage de Thomas ou de Joseph Giordani. On a imprimé pour le piano l'ouverture et les airs d'un opéra anglais que Thomas a fait représenter à Dublin, en 1789, sous ce titre : *Persuérance, the third time is the best*. Son oratorio d'*Isaac* a été considéré comme une bonne production dans son genre. Au nombre de ses divers ouvrages de musique instrumentale et vocale, on cite : 1° Cinq livres de duos pour deux flûtes, Londres, 1775-1785. 2° 6 *Songs, from the reliques of ancient poetry* (six chansons anglaises, tirées des anciennes poésies), *ibid.* 3° Six trios pour deux flûtes et basse, Londres, Berlin. 4° Leçons faciles pour le clavecin, Londres. 5° Six sonatinas for the Harpsichord, *ibid.* 6° Six duos pour deux violoncelles, op. 5, *ibid.* 7° Six trios pour flûtes et violoncelle, tirés d'airs d'opéras, op. 9, *ibid.*

GIORGETTI (FERDINAND), violoniste et compositeur, est né à Florence, en 1796. A l'âge de trois ans, il commença à jouer seul d'un petit violon que son père, professeur de mathématiques, lui avait donné. A cinq ans, il prit les premières leçons d'un maître nommé François Giuliani. Giorgetti n'était âgé que de quinze ans quand il fut attaché comme violoniste à la musique de la chambre de la reine d'Etrurie, et voyagea à sa suite en Espagne et en France. Cette princesse ayant pour demeure le château de Compiègne, le jeune artiste vécut dans cette résidence pendant deux ans, et profita de la proximité de Paris pour faire plusieurs excursions dans cette ville, et y entendre les violonistes les plus remarquables. Rode devint particulièrement son modèle, et ce fut d'après lui qu'il réforma son mécanisme d'archet et son style. Après les événements politiques de 1814, Giorgetti retourna à Florence, où il fut atteint, peu de temps après, d'une maladie grave dont il n'a jamais été entièrement guéri, et qui l'a laissé dans un état valétudinaire pour le reste de ses jours. Presque toujours renfermé dans sa maison, à cause de ses souffrances, il chercha dans la composition des distractions à ses maux. Disma Ugolini, maître renommé à Florence, lui enseigna l'harmonie; mais ce fut surtout dans la lecture des ouvrages de Reicha et des partitions des grands maîtres, que Giorgetti apprit l'art d'écrire avec élégance. En 1839, il fut nommé professeur de violon au Lycée impérial et royal de Florence, en remplacement de Tinti, décédé depuis peu. Son enseignement a été fructueux, car plusieurs élèves sortis de son école, tels que Joseph Giovacchini, César Corazzi, Robert Ferroni, Jean Bruni,

Tito Brogialdi et d'autres, sont devenus de bons artistes. Parmi les œuvres de Giorgetti, dont une partie est encore inédite, on remarque : 1° Trois trios pour deux violons et violoncelle, dédiés à Paganini, lesquels ont été gravés à Florence et à Paris. 2° Variations sur un thème original, dédiées à Spöhr. 3° Autres variations sur un thème de Mozart, dédiées au célèbre clarinettiste Cavalini, Milan, F. Lucca. 4° *Idem* sur des motifs de la *Sonnambula*, *ibid.* 5° *Idem* sur un thème du *Pirate*, *ibid.* 6° *Duo concertant* pour deux violons, intitulé : *L'Emulation*, dédié au roi de Danemark; Florence, Lorenzi. 7° *Concerto dramático*, exécuté au casino de Florence par Giovacchini, élève du compositeur. 8° *Quintetto* pour deux violons, deux violes et violoncelle, dédié au prince Poniatowski; Milan, Ricordi. 9° *Primo quartetto per due violini, viola e violoncello, dedicato a Rossini*, gravé en partition, Milan, Ricordi. 10° *Secondo quartetto idem*, dédié à Spöhr, gravé en partition, *ibid.* 11° *Terzo quartetto idem*, op. 31, dédié à Fr. Fétis, *ibid.* 12° Deux sextuors pour deux violons, deux violes, violoncelle et contrebasse, dédiés à Rossini et à Liszt. 13° Sextuor pour piano, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse, dédié à madame Cambiasi, pianiste milanaise. 14° Messe de *Requiem*, dont le *Dies iræ* seulement a été publié à Florence, chez Lorenzi. 15° Messe solennelle exécutée à Pescia, en 1834. 16° Psaume des vêpres, dédié au pape Grégoire XVI, qui, en témoignage de satisfaction, a fait M. Giorgetti chevalier de la Milice-Dorée. 17° *Le Turbès nel Deserto*, oratorio présenté à l'ex-duc de Lucques, qui a décoré l'auteur de l'ordre de Saint-Louis. 18° *Quintetto* pour deux violons, alto, violoncelle et contrebasse. On connaît aussi de M. Giorgetti des *duos concertants* pour deux violons, op. 7, et des *duos d'études* pour le même instrument, op. 13, publiés à Leipsick, chez Breitkopf et Härtel.

GIORGI (JEAN), compositeur de l'école romaine, né vers la fin du dix-septième siècle, fut nommé maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, au mois de septembre 1719, et mourut au mois de janvier 1725. Ce maître a écrit des offertoirs à deux, quatre, six et huit voix; des messes à cinq et à huit voix, et des psaumes à six voix. Toute cette musique existait autrefois en manuscrit à Saint-Jean de Latran et à Sainte-Marie-Majeure, mais elle a disparu avec le reste des archives musicales si précieuses de ces anciennes chapelles. L'abbé Santini donne à ce musicien le titre de maître de

chapelle de cette dernière église, dans son catalogue (Rome, 1820, in-12); c'est une erreur.

GIORGI (PHILIPPE), chanteur distingué, a vécu vers le milieu du dix-huitième siècle. Après avoir brillé comme ténor au théâtre *Argentina*, de Rome, il passa à Pétersbourg pour y chanter au Théâtre Italien qu'on venait d'y établir. J'ignore si cet artiste est l'auteur d'un opéra de *Dos Chisciottto*, qui est connu en Italie sous le même nom.

GIORGI-RIGHETTI (M<sup>me</sup> MANIN), dame bolognaise et cantatrice distinguée, naquit à Bologne en 1783, et reçut une très-bonne éducation musicale. Son nom de famille était Giorgi. M<sup>me</sup> Giorgi fut engagée en 1804 pour le Théâtre-Italien de Paris et y chanta avec succès. Elle était recherchée particulièrement pour les concerts de la Cour impériale de ce temps. En 1806, elle retourna en Italie. Ce fut pour elle que Rossini écrivit en 1816 le rôle de Rosine, dans le *Barbier de Séville*, qu'elle chanta à Rome avec Garcia, Botticelli et Zamboni. Elle avait épousé depuis plusieurs années M. Righetti, avocat à Bologne, et ne cultivait plus la musique que comme *dilettante*. Habile pianiste et femme d'esprit, elle réunissait chez elle une élite d'artistes et d'amateurs, et sa maison était le rendez-vous des étrangers de distinction qui visitaient Bologne. Elle vivait encore en 1849. On a de cette dame un écrit qui a pour titre : *Cenni di una donna già cantante sopra il maestro Rossini, in risposta a ciò che ne scrisse nella state dell' anno 1832 il giornalista inglese in Parigi, e fu riportato in una gazzetta di Milano dello stesso anno*. Bologne, 1833, per le stampe del Sassi, in-8°. M<sup>me</sup> Giorgi-Righetti réfute dans cette brochure les anecdotes imaginées à plaisir qu'on débitait alors sur l'illustre maître : elle y rapporte, dans un style élégant et fin, l'histoire pleine d'intérêt des premières représentations d'*il Barbiero*, à Rome, où elle-même était actrice.

GIORGIO (...), surnommé DI ROMA, parce qu'il était né à Rome, fut attaché pendant quelques années au Théâtre-Italien de Paris, en qualité de choriste et d'accordeur de pianos. Il est auteur du *Manuel simplifié de l'accordeur, ou l'art d'accorder le piano mis à la portée de tout le monde*, Paris, Roret, 1834, in-18 de 32 pages, avec deux tableaux lithographiés. Une deuxième édition, à laquelle on a fait quelques additions avec trois planches, a paru dans la même année, chez le même éditeur. L'ouvrage fut écrit original-

rement en italien et traduit en français par un ami de l'auteur.

**GIORGIS** (JOSZEW), violoniste, né à Turin, en 1777, reçut des leçons de Colla pour son instrument, et ne fut pas, comme on le dit dans le *Dictionnaire de Choron et Fayolle*, élève de Viotti. Les seuls conseils qu'il reçut de ce grand artiste consistèrent en une lettre que celui-ci lui écrivit après l'avoir entendu. Venu à Paris en 1807, il s'y fit entendre dans plusieurs concerts sans exciter une vive sensation et y publia quelques compositions. Blangini, son compatriote, à qui il avait été recommandé, le fit entrer dans la musique du roi de Westphalie. Jérôme-Napoléon. Les événements de la guerre de 1813 l'obligèrent à quitter précipitamment Cassel. Rentré en France, il voyagea pendant quelques années pour donner des concerts avec sa femme, nièce de Lamparelli, qui avait été aussi attachée au théâtre de Cassel comme seconde femme. En 1820, il se fixa à Paris; trois ans après il entra à l'orchestre de l'Opéra-Comique comme un des premiers violons. Devenu vieux, il a été mis à la retraite en 1834. Parmi les compositions de cet artiste qui ont été publiées, on remarque : 1<sup>o</sup> Des pots-pourris pour violon et orchestre, Paris, M<sup>me</sup> Duhan. 2<sup>o</sup> Romance de Richard, variée pour violon et orchestre, Bruxelles, Plouvier. 3<sup>o</sup> Trois trios pour violons et basse, op. 4, Paris, M<sup>me</sup> Duhan. 4<sup>o</sup> Plusieurs airs variés, avec accompagnement de quatuor ou d'un second violon et violoncelle, *ibid.* 5<sup>o</sup> Duos faciles pour deux violons, livres I et II, Paris, Hanry.

**GIORNOVICH**. Voyez JARNOVICK.

**GIOSA** (NICOLAS DE), compositeur napolitain, élève du Collège royal de musique de cette ville, et de Mercadante pour la composition, a fait représenter dans la même ville, en 1842, *la Casa di tre artisti*, opéra bouffe, et, en 1845, *Elvino*, drame lyrique.

**GIOVANELLI** (PIRANZ), en latin *Joannellus*, musicien, né à Gandino, dans la province de Bergame, au commencement du seizième siècle, s'est fait connaître comme cultivateur d'une précieuse collection de motets d'anciens maîtres, dont le plus grand nombre fut attaché à la chapelle des empereurs Maximilien II et Ferdinand I<sup>er</sup>. Cette collection, divisée en cinq livres, est intitulée : *Novus Theaurus musicus*; elle a été imprimée à Venise, chez Antoine Gardane, en 1508, in-4<sup>o</sup>. Les cinq livres réunis forment 467 pages, à la partie du Cantus. On y trouve 257 motets à quatre, cinq, six, sept et huit voix. Les noms

des compositeurs sont : Jacques Regnart, Jean Louys, Christian Hollander, Mathias Zapfel, Henri Delacourt, Pierre Speillier, Michel des Buissons, Georges Preanner, Jo. Castileti (Guio), Verdrière, Jacques Vast, Michel Deias, Alexandre Uttendaler, Simon Le Roy, Jean Chaynée, Orl. Lasso, Étienne Mahu, François de Nieuport, Antoine Gallus (Le Coq), Jean de Cleve, Jean Deslins, Philippe Le Duc, Guillaume Fornellis, Adam Dupont, Jacques de Wert, Jacques de Broucke, André Pevernage, Lambert de Sayne, Josquin de Près, Grégoire Trehou, Ant. Delacourt, et André Gabrieli. Les *Lamentations de Jérémie*, par Étienne Mahu, contenues dans le premier livre, sont une œuvre capitale dont la facture est de la plus grande beauté en son genre. Je possède l'exemplaire de dédicace de la collection de Giovannelli, avec les armes de la maison de Bavière, peintes en couleurs, avec cette inscription : *Illustrissimo Serenissimoque Principi ac Domino, Domino Guilielmo Comiti Palatino Rheno utriusque Bavarie Duci, etc. Domino suo colendissimo ac gratiosissimo, Petrus Joannellus de Gandino, officii ac observantiæ ergo dono dedit.*

**GIOVANELLI** (ROSA ou RUGGIERO), compositeur célèbre de l'école romaine, naquit à Velletri, vers 1560. On ignore le nom du maître qui a dirigé ses études dans la musique. On voit, par le titre d'un de ses ouvrages, qu'il était déjà maître de chapelle à Saint-Louis-des-Français (à Rome), en 1587. De là, il passa à l'église du Collège allemand, et après la mort de Pierluigi de Palestrina, il fut jugé digne de succéder à ce grand homme dans la place de maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican. Sa nomination à cette place est du 12 mars 1594; il entra en fonctions le 15 du même mois. Le 7 avril 1599, il fut agrégé au Collège des chapelains chantres de la chapelle Sixtine. Ce maître vivait encore en 1615, car il publia cette même année le *Graduel des saints*, qu'il avait corrigé ou plutôt altéré. Giovannelli est considéré comme un des meilleurs maîtres d'un temps où les grands artistes abondaient dans l'école romaine. Son mérite n'est point au-dessous de sa renommée. Ses ouvrages se font particulièrement remarquer par un rare mérite de facture, et par une harmonie pure, bien que remplie. Il s'est distingué surtout dans le genre des madrigaux, des canzonettes et des villanelles, quoique son habileté ait été aussi remarquable dans la musique d'église. Les ouvrages de sa composition qu'on a publiés sont : 1<sup>o</sup> *Il Primo*

*libro di madrigali a cinque voci*, Venise, Gardane, 1586. 2° *Il Secondo libro idem*, *ibid.*, 1587, réimprimé à Venise, chez Angelo Gardane, en 1607, in-4°. 3° *Il Terzo libro idem*, *ibid.*, 1589 et 1599. 4° *De' Madrigali sdruccioli a 4 voci, il primo libro*, Venise, Vincenti, 1587. 5° *De gli sdruccioli Madrigali a 4 voci, il 2° libro*, *ibid.* 6° *Il Primo libro di motetti, a 5-8 voci*, Rome, Coattino, 1594. 7° *Il Secondo libro idem*, *ibid.*, 1592. 8° *Canzonette a tre voci con l'intavolatura del liuto*, Rome, Coattino, 1592. 9° *Le Villanelle eterie alla napolitana a 3 voci*, Rome, Coattino, 1593; une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Venise, chez Bartholomæ Magni, en 1624, sous ce titre : *Libro primo della villanelle a 3 voci*. Outre ces ouvrages, une très-grande quantité de messes, de motets et de psaumes, composés par Giovanelli, se trouvent en manuscrit dans les archives de la basilique du Vatican, et dans celles de la chapelle Sixtine. Parmi ces productions, on remarque la messe à huit voix composée sur le madrigal de Palestrina *Vestiva i colli*, et le *Miserere* à quatre voix avec le dernier verset à huit voix, composé pour la semaine sainte, et qui se chantait avant que celui de Grégoire Allegri fût écrit. On trouve quelques motets et psaumes à huit voix, de Giovanelli, dans les recueils de Fabio Costantini (voyez ce nom), et des madrigaux de sa composition dans les collections dont les titres suivent : 1° *Spoglia amorosa, madrigali a cinque voci di diversi eccellentissimi musici*, etc., Venise, chez les héritiers de Jérôme Scoto, 1585. 2° *Melodia olympica di diversi eccellentissimi musici, a 4, 5, 6 et 8 voci*, etc., publié par Pierre Philipps, chez Phalèse et Jean Belière, à Anvers, 1594, in-4° obl. 3° *Il Lauro Verde, madrigali a sei voci, composti da diversi eccellentissimi musici*, etc., Venise et Anvers, 1591. 4° *Il Trionfo di Dori descritto da diversi e posto in musica da altrettanti musici, a 6 voci*, etc., Venise, 1596, in-4°, Anvers, Pierre Phalèse, 1596, 1601, 1614, in-4° obl. 5° *Il Paradiso musicale di madrigali e canzoni a cinque voci*, etc., Anvers, Pierre Phalèse, 1596, in-4° obl. 6° *Madrigali a otto voci di diversi eccellentissimi e famosi autori*, etc., Anvers, Pierre Phalèse, 1596, in-4°. Le pape Paul V ayant ordonné à Roger Giovanelli de corriger le graduel, pour l'usage de la chapelle pontificale, ce savant musicien employa près de sept années à ce travail. Rien ne fut épargné pour que le livre fût établi avec luxe. Jean-Baptiste Raimondi, di-

recteur de l'imprimerie Médicis, pour les langues orientales, fondit de beaux caractères de plain-chant sur une grande échelle, et les deux parties de ce *Graduel* parurent en deux volumes, in-fol. max., le premier en 1614, le second en 1615. Le premier de ces volumes, qui contient le graduel des temps est intitulé : 1° *Graduale de tempore juxta ritum sacrosanctæ romanæ ecclesiæ cum cantu Pauli V Pont. Max. jussu reformato. Cum privilegio*, Romæ, ex typographia medicæ, anno 1614. Le deuxième, contenant le graduel des saints, a pour titre : *Graduale de sanctis juxta ritum sacrosanctæ romanæ ecclesiæ cum cantu Pauli V Pont. Max. jussu reformato. Cum privilegio*, Romæ, ex typographia medicæ, anno 1615. Lorsque j'ai parlé de ce travail, dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*, je n'en avais pas vu d'exemplaire, et je n'étais que l'écho de l'opinion des Bâni : mais j'ai examiné les volumes pendant mon séjour à Rome, en 1841, et j'ai vu avec regret que Giovanelli s'est écarté, en beaucoup de passages, des bonnes leçons des anciens manuscrits.

GIOVANNI (Scipion), organiste du dix-septième siècle, est cité par Walther, d'après le catalogue de Pastor, comme auteur d'une collection de pièces de clavecin intitulée : *Partitura di cembalo ed organo, toccate, romanesche, partite sopra il basso di Fiorenza a Mantova, capricci, correnti, balletti, e gagliarde diverse*.

GIOVIO (le comte JEAN-BAPTISTE), amateur de musique et littérateur, né à Como, le 10 décembre 1748, mort en cette ville, le 17 mai 1814, a publié quelques notices sur l'orgue, à propos de l'instrument que le célèbres facteurs Serassi ont placé dans le sanctuaire del Crocifisso, à Como. Cet opuscule a pour titre : *Pel nuovo organo, opera de' Signori Serassi nel santuario del Crocifisso. Lettera e descrizione*, Como, Carl' Antonio Ostinelli, 1808, 26 pages in-8°.

GIPPENBUSCH (JACQUES), jésuite, né à Spire en 1612, entra dans son ordre en 1629, et fut chargé d'enseigner la littérature grecque et latine à Cologne. Il était en même temps directeur du chœur. Il mourut le 5 juillet 1664. Ses compositions connues sont : 1° *Cantiones musicæ 4 vocum*. 2° *Psalterium harmonicum cantionum catholicarum per annum quatuor vocibus concinnatum*, Colonie, 1662, in-8°. 3° *Cantiones et motetti selectissimæ*.

GIRACE (...). Un compositeur de ce nom a fait représenter sur divers théâtres de l'Italie, dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle,

les opéras dont les titres suivent : 1° *Il Sordo*. 2° *Un perfetto Ricambio*. 3° *Molto paura e nessun male*. 4° *Riconoscenza ed amore*, cantate.

**GIRANEK** (ASTROIX), violoniste et compositeur, né en Bohême vers 1712, vécut quelques années à Prague, se rendit ensuite à Varsovie pour entrer dans la chapelle du roi, comme premier violon, et mourut à Dresde, avec le titre de directeur de musique, le 16 janvier 1761. Il possédait un talent remarquable sur le clavecin. Les compositions de cet artiste consistent en vingt-quatre concertos pour le violon, plusieurs concertos pour le clavecin, la basse de viole et la flûte. La plupart de ces ouvrages sont restés en manuscrit. Giranek fut le père de la célèbre cantatrice allemande M<sup>me</sup> Koch.

**GIRARD** (PHILIPPE-HERNÉ DE), célèbre ingénieur mécanicien et premier inventeur des machines à filer le lin, naquit à Lourmarin (Vaucluse), le 1<sup>er</sup> février 1775, d'une famille ancienne qui avait été persécutée, sous le règne de Louis XIV, pour la cause du protestantisme. Dès son enfance, Philippe de Girard montra les plus rares dispositions pour la mécanique. Obligé de sortir de France avec sa famille par les événements de la première révolution, il se fit industriel dans les pays étrangers, quoique bien jeune, ne réussit pas dans ses entreprises, et revint en Provence sous le Consulat. Plus tard, ne trouvant pas dans le gouvernement français les encouragements qu'il avait espérés, il s'expatria de nouveau et porta en Autriche, puis en Pologne, son génie industriel. En 1826, l'empereur de Russie le nomma ingénieur en chef des mines de Pologne; mais les événements de 1830 le privèrent encore de cette position. Rentré de nouveau en France en 1844, Philippe de Girard reçut de toute part des témoignages d'intérêt et d'admiration pour ses nombreuses et importantes découvertes; mais il ne jouit pas longtemps du bien-être qui lui était donné après une vie agitée, car il mourut le 26 août 1845, à l'âge de 70 ans. On n'a point à s'occuper ici de ses nombreuses inventions telles que les lampes hydrostatiques, ses perfectionnements des machines à vapeur, les machines à filer le lin, la fabrication des bois de fusil par la mécanique et beaucoup d'autres; les renseignements sur ces objets se trouvent dans les biographies générales et dans les ouvrages spéciaux qui concernent l'industrie; il n'est cité dans ce livre que pour l'invention d'un *piano octaviant*, qu'il construisait en Pologne et qui fut transporté à Vienne,

en 1842. Léopold De Meyer et Liszt le jouèrent alors devant la famille impériale. Cet instrument fut placé à l'exposition de l'industrie, à Paris, en 1844. En 1855, M. Blondel, facteur de pianos à Paris, mit à l'exposition universelle un piano octaviant, qui n'était que la reproduction exacte du système de Girard. La famille de ce mécanicien adressa au jury des réclamations accompagnées de pièces qui démontraient la priorité et l'identité d'invention: le jury fit droit à la réclamation, en l'insérant dans ses procès-verbaux.

**GIRARD** (NANCISS), directeur général de la musique et premier chef d'orchestre du théâtre de l'Opéra, à Paris, naquit à Mantes (Seine-et-Oise), le 27 janvier 1797. Admis au Conservatoire, le 12 février 1817, comme élève violoniste, sous la direction de Baillot, il obtint le deuxième prix de son instrument au concours de 1819, et le premier lui fut décerné dans l'année suivante. Il reçut dans la même école des leçons de contrepoint de Reicha. En 1850, M. Girard dirigea l'orchestre de l'Opéra Italien, en remplacement de Grasset, qui s'était retiré; mais il ne conserva cette position que pendant deux années. En 1837, il succéda à Valentino dans la direction de l'orchestre de l'Opéra-Comique: il ne quitta cette place qu'en 1846, lorsqu'il fut appelé à la direction de l'orchestre de l'Opéra, laissée vacante par Habeneck (voyez ce nom), qui venait d'être frappé d'apoplexie. Dix ans plus tard, il a été nommé directeur général de la musique de ce théâtre. En 1847, il succéda aussi à Habeneck en qualité de professeur de violon au Conservatoire et de chef d'orchestre de la Société des Concerts. Comme compositeur, M. Girard a écrit la musique des *Deux voleurs*, opéra-comique en un acte, joué en 1841, et d'un ouvrage intitulé: *le Conseil des Dix*, en un acte, joué aussi au théâtre de l'Opéra-Comique, en 1842. Ces deux partitions, écrites d'un style léger et de peu de portée, ont été bientôt oubliées. Cet artiste a arrangé en symphonie la sonate pathétique de Beethoven, et l'a fait exécuter dans un concert donné par Liszt, à l'ancienne salle Saint-Jean de l'hôtel de ville de Paris, en 1852. Comme chef d'orchestre, Girard était soigneux, exact et avait de l'aplomb; mais il manquait de verve et de poésie. Il est mort presque subitement, le 16 janvier 1860. Il dirigeait l'orchestre à une représentation des *Huguenots*; pendant la troisième acte, il se sentit sérieusement indisposé; on le transporta chez lui, et à minuit il avait cessé de vivre.

**GIRAUD** (FRANÇOIS-JOSEPH), violoncelliste et compositeur, entra à l'orchestre de l'Opéra, en 1753, et se retira à la fin de 1767. Il était aussi musicien de la chapelle et de la chambre du roi. Quelques motets qui furent exécutés au Concert spirituel commencèrent sa réputation : on remarqua surtout un *Regina Cæli* d'un bon effet, qui fut répété souvent. Il fit en collaboration avec Berton père, *Deucalion et Pyrrha*, en un acte, représenté avec succès à l'Opéra, en 1755. En 1762, il donna seul l'*Opéra de Société*, en un acte, paroles de Mondorge. On connaît aussi de ce musicien un livre de sonates pour le violoncelle, qui a été gravé à Paris, sans date.

**GIRAULT** (CLAUDE-XAVIER), né à Auxonne, en Bourgogne, le 13 avril 1764, était fils d'un médecin. Ses études de droit terminées, il fut reçu avocat au Parlement de Dijon, le 21 juillet 1783, et nommé, quelques années après, conseiller auditeur à la chambre des comptes de Bourgogne et de Bresse. Ses goûts le portaient vers les études historiques ; le riche dépôt de chartes et de titres originaux qu'il avait sous la main facilita ses recherches, et lui procura des connaissances spéciales auxquelles il dut ses succès. Après avoir obtenu, au concours, le prix pour une question historique proposée par l'Académie de Besançon, il fut admis dans cette Académie et dans celle de Dijon. Dès lors, il se livra presque sans relâche à des travaux sur l'histoire littéraire et sur différents points d'antiquité ; une multitude d'écrits fut publiée par lui sur divers objets plus ou moins intéressants, et dans tous il montra du savoir et de l'exactitude. Nommé maire d'Auxonne, en 1801, il se démit de cette place après quatre ans, puis fut conservateur de la Bibliothèque de cette ville : il retourna à Dijon, en 1806, pour y exercer la profession d'avocat. En 1821, il fut appelé aux fonctions de juge de paix et mourut le 5 novembre 1825. Parmi les nombreux ouvrages de ce savant, on remarque une *Lettre à M. Millin sur la musique des Hébreux, et sur l'ancienneté de la musique dans les églises*. Cette lettre est insérée dans le *Magasin Encyclopédique*, an. 1810, t. I<sup>er</sup>, p. 315-332. Il en a été tiré à part quelques exemplaires.

**GIRAULT** (AUGUSTE), premier violon du théâtre Montansier, à Paris, né dans cette ville, vers 1770, mort en 1806, a publié un œuvre de six duos pour deux violons, divisé en deux livres, Paris, Pleyel.

**GIRBERT** (CHRISTOPHE-HENNI), professeur de musique à Bayreuth et compositeur, naquit,

le 8 juillet 1751, à Frohestolheim, en Franco-nie, où son père était prédicateur. Un goût passionné pour la musique et une persévérance à toute épreuve le conduisirent à un certain degré d'instruction dans cet art, car sa mère était si pauvre, qu'elle ne put lui donner de maître. Quelques leçons que lui donna Stadler, cantor à Bimbach, furent les seules qu'il reçut jamais. Parvenu à jouer plusieurs pièces de clavecin et d'orgue, il se rendit à Bayreuth pour y donner des concerts, et le peu d'argent qu'il en retira lui servit à acheter des livres et de la musique pour s'instruire. Ce temps est celui de ses plus grands progrès. En 1784, le directeur du théâtre Schmidt lui proposa d'être le maître de musique de sa troupe ambulante ; Girbert accepta ces propositions, et sa nouvelle position lui procura l'avantage de connaître et d'entendre des artistes distingués à Anspach, Nuremberg, Salzbourg et Passau. De retour à Bayreuth après treize mois, il reprit ses paisibles fonctions de professeur de musique et ses travaux comme compositeur. Il a laissé en manuscrit : 1<sup>o</sup> Sept petits opéras, qu'il avait écrits pour la troupe de Schmidt. 2<sup>o</sup> Quatre concertos pour le clavecin, écrits avant 1777. 3<sup>o</sup> Six sonates pour le piano. 4<sup>o</sup> Cinq autres, *idem*. 5<sup>o</sup> Deux symphonies à huit et dix instruments. 6<sup>o</sup> Cinq quatuors faciles pour le violon.

**GIRBERT** (JEAN-GÉORGE), de la même famille, né à Bayreuth, était en 1844 cantor à Gessenitz, dans le duché de Saxe-Hildburghausen. Il est auteur d'un livre élémentaire qui a pour titre : *Kleine theoretisch-praktische Tonschule, oder die wichtigsten Regeln der Tonsatzkunst in ihrer Anwendung in zahlreichen Beispielen und Aufgaben* (Petite méthode théorique et pratique de musique, ou les règles les plus importantes de la composition dans leur application à de nombreux exemples), Weimar, 1845, gr. in-4<sup>o</sup> de x et 170 pages.

**GIRELLI** (SAVINO), né à Brescia, dans la seconde moitié du seizième siècle, s'est distingué par ses compositions d'un bon style pour l'église. On connaît de lui les ouvrages dont voici les titres : 1<sup>o</sup> *Salmi brevi per tutto l'anno a otto voci, con due Dixit e un Magnificat concertati all' uso moderno e litania della B. V.*, in Venezia, Bart. Magni, 1630, in-4<sup>o</sup>. 2<sup>o</sup> *Salmi interi per vesperi a 5 voci con Dixit e Magnificat concertati*, Venise, Alex. Vincenti, 1626, in-4<sup>o</sup>. 3<sup>o</sup> *Messe concertate a 5 e 8 voci con una messa per i defonti*, Venise, Bart. Magni, 1627, in-4<sup>o</sup>.

**GIROD** (le Rev. P. Louis), de la compagnie de Jésus, professeur au Collège de Namur



(Belgique), et amateur distingué de musique, est né le 27 septembre 1816, à Estavayer, canton de Fribourg (Suisse). Pendant quatre années, il y fit des études de solfège, de piano, d'orgue et d'harmonie; études qu'il continua à Fribourg pendant cinq autres années, en y ajoutant celle du contrepoint. A l'âge de dix-sept ans, le P. Girod entra dans la Compagnie de Jésus, après avoir étudié dans les maisons de cet institut, à Estavayer et à Fribourg, les lettres, la philosophie, les mathématiques, la physique et la théologie. Il exerça pendant sept ans les fonctions d'organiste et de maître de chapelle dans les maisons des jésuites à Estavayer et à Fribourg, et les continua pendant trois ans dans diverses localités de France et à Mélan (Savoie), puis à Namur (Belgique), où la direction de tout ce qui concerne la musique lui est confiée depuis 1851. Le P. Girod a enseigné la littérature au collège de Fribourg, et la philosophie au collège de Mélan. Pendant deux ans, il a été chargé de la préfecture des études au collège d'Estavayer, et il a enseigné à Namur les antiquités romaines pendant neuf années; puis il a cessé ses fonctions de professeur pour celles de prédicateur. Le P. Girod est auteur d'un livre intitulé : *De la Musique religieuse*, Namur, 1855, volume in-8° de deux cent cinquante-sept pages. L'objet de cet ouvrage est de défendre les formes de la musique moderne et son système d'harmonie et d'instrumentation contre l'opinion de quelques écrivains qui voudraient que ce genre de musique fût ramené à la sévérité des formes du seizième siècle et à sa tonalité. Quelques-uns même voudraient l'abolition de la musique dans les églises et le retour pur et simple au plain-chant. C'est à ces exagérations que répond l'écrit du P. Girod. Dans diverses circonstances, ce digne ecclésiastique a composé environ cinquante pièces d'orgue et vingt motets qui sont encore inédits.

GIROLAMO, surnommé DA UDINE, à cause du lieu de sa naissance, fut un célèbre joueur de cornet, et reçut, le 29 juillet 1567, sa nomination de chef du corps de musique d'instruments à vent au service de la Sérénissime Seigneurie de Venise. Garzoni en parle avec éloge dans son livre intitulé : *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venise, 1585 (*Discorso* 42), et dit qu'il fut compositeur de mérite. On a de lui un livre d'une rareté excessive qui a pour titre : *Il Vero modo di diminuir* (1) con tutte le sorti di stro-

menti, Venise, 1584, in-4°. J'ai vu la partie de ténor d'un ouvrage qui a pour titre : *Motetti a quattro voci di cantare e suonare negli instrumenti di tutto genere, da Giron di Udine, musico della illustr. Signoria (sic) di Venetia*, in Venetia, app. di Antonio Gardane, 1551, in-4°, obl. Aucun musicien du nom de Giron ne figure dans les anciennes listes de musiciens au service de la république de Venise : il y a donc lieu de croire que Giron est le même artiste que Girolamo (Jérôme) (1). Deux frères de Girolamo d'Udine, Zuane (Jean), et Nicolò, ont été aussi joueurs de cornet dans la musique du gouvernement de Venise (2).

GIRONI (M. l'abbé ROBERTIANO), directeur de l'Académie impériale et royale de Brera, à Milan, naquit à Gorgonzola, près de Milan, le 24 octobre 1769. Après avoir fait ses études au Séminaire de cette ville, il entra dans la congrégation des oblates de Saint-Ambroise et de Saint-Charles-Borromée; puis il alla enseigner la rhétorique au Collège de Gerlo. Après l'invasion de l'Italie par les armées françaises, il obtint une place de sous-bibliothécaire à l'Université de Brera. L'abbé Gironi est mort à Milan, le 1<sup>er</sup> avril 1838. Au nombre des ouvrages publiés par ce savant, on en remarque un relatif à la musique des Grecs, intitulé : *Saggio intorno alla musica de' Greci*, Milano, Ferrario, 1822, in 4°, avec dix planches. Cet ouvrage est exécuté avec beaucoup de luxe typographique. On lit dans le supplément du *Manuel du Libraire* de M. Brunet (t. II, p. 92), l'anecdote suivante sur ce livre : « Cette dissertation n'étant point destinée au commerce, il n'en a été tiré que trente exemplaires, » et l'auteur en a fait hommage à une dame à l'occasion de son mariage. Les gravures sont « faites d'après les dessins de peintres célèbres. » L'auteur m'ayant fait l'honneur de m'envoyer un de ces précieux exemplaires, j'ai pu lire son ouvrage, et j'y ai reconnu un mérite incontestable d'érudition.

GIROUST (François), n'est pas né à Orléans, comme le disent les auteurs du livre intitulé : *les Hommes illustres de l'Orléanais* (t. I<sup>er</sup>, p. 79), mais à Paris, le 9 avril 1730. Il entra comme enfant de chœur à l'église Notre-Dame dès l'âge de sept ans, et y apprit la musique et l'harmonie sous la direction de Goult, maître de cette cathédrale. On lit dans une notice sur la vie et les ouvrages de ce musicien,

(1) Dans le dialecte venitien, Giron est l'abrégi de *Geronimo*, qui est la même chose que *Girolamo*.

(2) Voyez le livre de M. Caffi, concernant la chapelle de Saint-Marc, de Venise, t. II, p. 58.

(1) *Diminuire* signifie faire des variations.

publiée par sa veuve, qu'un prix consistant en une médaille d'or ayant été proposé en 1768, pour l'auteur de la meilleure musique écrite sur le psaume : *Super flumina Babylonis*, vingt-cinq ouvrages furent envoyés à Dauvergne, et que deux de ces psaumes partagèrent les suffrages ; on décida qu'une seconde médaille serait accordée, et quand on eut décaché les noms des auteurs, il se trouva que Giroust avait mérité les deux prix. Il était alors maître de musique de l'église métropolitaine d'Orléans ; son succès le fit appeler à Paris, pour être maître de la chapelle des Innocents. En 1775, il succéda à l'abbé Gauzargues dans la place de maître de la chapelle et de surintendant de la musique du roi. Il écrivit pour cette chapelle beaucoup de motets, et fit exécuter au Concert spirituel plusieurs oratorios, entre autres celui du *Passage de la mer Rouge*. Giroust avait écrit pour l'Opéra un *Téléphus*, un cinq actes, qu'il ne put faire représenter, malgré l'autorité que lui donnait sa position. Il mourut à Versailles, le 28 août 1790. Sa veuve, Marie-Françoise de Beaumont d'Aventois, a publié un *Éloge historique de François Giroust*, Versailles, 1799, in-8°, dont il a été fait une deuxième édition en 1804. Dans cet opuscule, Giroust est présenté comme un homme de génie et un grand compositeur, ce qui est fort excusable ; mais ce qui ne l'est pas, c'est que les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* aient copié ces éloges sans restriction. La collection des partitions originales de Giroust a été acquise par la bibliothèque du Conservatoire de Paris ; j'ai examiné cette musique, et je puis déclarer que tout y est misérable, d'un mauvais style et mal écrit.

**GIRSCHNER** (CHRISTIAN-FRÉDÉRIC-JEAN), fils d'un soldat, est né à Spandau, en 1794. Après avoir été fifre dans le régiment de son père, il alla faire des études sérieuses de musique à Francfort-sur-l'Oder, puis se rendit à Berlin, où il arriva en 1820. Il y obtint une place d'organiste qu'il occupa pendant deux ans ; mais Logier (voyez ce nom) étant arrivé dans cette ville, dans les derniers mois de 1821, pour y établir une école de musique et de piano d'après sa méthode du *Chéroplast*, Girschner s'attacha à lui, étudia le mécanisme de sa méthode et devint, en 1822, le directeur de l'Académie logérienne. Une polémique s'établit bientôt en Allemagne sur les avantages prétendus et les défauts de cette méthode. Stoeckel, la *Gazette générale de musique de Leipzig*, Erdmann, plusieurs professeurs de

musique de Hambourg, particulièrement Jullich, qui avait établi dans cette ville une école par le même système, Logier lui-même, y prirent part, ainsi que Girschner, qui publia, pour la défense de la méthode, une brochure de trente-trois pages, intitulée : *Ueber J.-B. Logier's neues System des musikalische Unterrichts, oder wodurch unterscheidet sich der Logiersche System von den alten?* etc., Berlin, Trautwein, 1828, in-8°, avec une planche lithographiée. Toutefois, les adversaires de la méthode l'emportèrent dans l'opinion publique, les écoles logériennes furent abandonnées, et Girschner fut obligé de chercher d'autres ressources pour son existence. En 1833, il fut le rédacteur d'une gazette musicale de Berlin (*Berliner Musikalische Zeitung*) ; mais ce journal ne put se soutenir au delà d'une année. En 1830, Girschner avait fait représenter, au théâtre Koenigstadt, l'opéra intitulé *Undine*, qui eut quelque succès. En 1834, il donna, au même théâtre, *die 3 Schulmeister* (les trois Maîtres d'école). En 1835, on le trouve à Potsdam, comme professeur de piano. Deux ans après, il était à Dantziek, en qualité de directeur de musique de la ville et d'une société de chant ; mais il n'y resta qu'une année, et déjà, en 1838, il s'arrêtait à Jéna, où il faisait exécuter un psaume de sa composition, et quelques mois après, il était à Aix-la-Chapelle, comme directeur d'une société chorale d'hommes. Ayant obtenu la place d'organiste de la chapelle évangélique de la rue du Musée, à Bruxelles, au mois d'octobre 1840, il s'établit dans cette ville, et fut nommé professeur d'orgue au Conservatoire, dans l'année suivante. Il aurait pu s'y faire une réputation honorable d'artiste ; malheureusement, l'ivrognerie l'entraînait à des excès qui compromettaient souvent sa dignité : ces désordres devinrent si graves, qu'il fallut lui donner sa démission de professeur au Conservatoire, en 1848, et bientôt après il perdit sa place d'organiste. Il vécut ensuite quelques mois à Gand, puis fut obligé d'en partir pour la même cause. Il disparut pendant plusieurs années, puis j'appris, en 1851, qu'il était chef d'orchestre du théâtre de Rochefort, en France. Depuis lors, je n'en avais plus entendu parler, lorsque les journaux ont annoncé sa mort, au mois de juin 1860. Il était décédé à Libourne (Gironde), à l'âge de soixante-six ans. Girschner avait du talent pour la composition, et aurait pu faire de bonnes choses, si sa vie eût été mieux réglée. J'ai de lui quelques morceaux de musique d'église bien écrits. Il a écrit aussi des sym-

phonies et des ouvertures, dans lesquelles l'instrumentation est bien traitée : une de ses ouvertures a été exécutée à Berlin avec succès, en 1835 ; enfin, on a de lui des chœurs pour voix d'hommes, d'un bon effet et qui sont au répertoire de sociétés chorales de la Belgique et des provinces rhénanes. On a publié plusieurs œuvres de sa composition, entre lesquelles on a remarqué : Psaume pour un chœur d'hommes à quatre parties avec orchestre, œuvre 12<sup>e</sup> (*Gross ist der Herr*), Berlin, 1835, et six *Lieder* pour voix de *mezzo soprano* ou ténor, en deux suites, Artzt, Kœrner, 1839.

Girschner a eu deux filles qui se sont fait connaître, l'aînée, comme pianiste ; la plus jeune, comme harpiste.

GITTER (J.), musicien attaché à la cour de Mannheim, depuis 1780 jusqu'en 1795, a publié de sa composition : 1<sup>o</sup> Trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 1, Mannheim. 2<sup>o</sup> Trois duos pour deux violons, op. 2, Mayence. 3<sup>o</sup> Trois duos pour deux flûtes, op. 3, *ibid.* 4<sup>o</sup> Six duos pour deux violons, op. 5, *ibid.*

GIUBILEI (le P. ANON.), né à Pistoie, maître de chapelle de l'église et du monastère de l'Enfant Jésus, fut agrégé au Collège des chapelains chantres de la chapelle pontificale, à Rome, en 1758. Ce maître était un savant compositeur, qui a beaucoup écrit pour l'église ; ses ouvrages sont restés en manuscrit.

GIULIANI (FRANÇOIS), né à Vienne, dans les dernières années du seizième siècle, s'est fait connaître comme compositeur de musique d'église, par des messes imprimées à Venise, en 1630.

GIULIANI (ANTOINE), claveciniste accompagnateur du théâtre de Modène, a donné à ce théâtre, en 1784, un opéra bouffe intitulé : *Guerra in pace*.

GIULIANI (FRANÇOIS), professeur de violon, de harpe, de chant et de piano, naquit à Florence, en 1760. Élève de Nardini pour le violon, il fit de rapides progrès sous la direction de ce maître, et fut nommé, fort jeune, premier violon du Nouveau-Théâtre. Son maître de contrepoint fut Bartholomé Felici. On a gravé de la composition de cet artiste : 1<sup>o</sup> Deux quatuors pour deux violons, alto et basse, Offenbach, André. 2<sup>o</sup> Trois duos pour deux violons, op. 1, Berlin et Amsterdam, Hummel. 3<sup>o</sup> Six duos concertants pour deux violons, Londres. 4<sup>o</sup> Six duos pour violon et violoncelle, op. 8, *ibid.* On a aussi de Giuliani quelques compositions vocales. Cet artiste vivait encore à Florence, en 1810.

BIogr. UNIV. DES MUSICIENS. T. IV.

GIULIANI (Cécilia), née Bianchi, fut une cantatrice distinguée de la fin du dix-huitième siècle. En 1790, elle chantait avec un brillant succès au théâtre de la Scala, à Milan. Engagée au Théâtre-impérial de Vienne, en 1791, en qualité de prima donna, elle y était encore en 1796, et jouissait de la faveur du public. Cette cantatrice se faisait remarquer par l'étendue, la pureté et la flexibilité de sa voix. Elle exécutait de la manière la plus brillante les traits les plus difficiles.

GIULIANI (MAURO-G.), virtuose sur la guitare, né à Bologne, vers 1780, s'est fait connaître en Italie par son talent d'exécution et par sa musique, supérieure à ce qu'on connaissait alors pour la guitare. Vers la fin de 1807, cet artiste se rendit à Vienne, et s'y fixa. En 1821, il était à Rome ; mais il partit bientôt après pour Saint-Petersbourg, où il est resté plusieurs années. On connaît sous son nom : 1<sup>o</sup> Trois concertos pour guitare et orchestre, œuvres 30, 36 et 70, Vienne, Haslinger, Artaria, Diabelli. 2<sup>o</sup> Un grand quintette pour guitare, deux violons, alto et basse, Milan, Ricordi. 3<sup>o</sup> Des thèmes variés pour guitare, avec accompagnement de quatuor, op. 65, 101, 102, 205, Milan, Ricordi, Vienne, Diabelli. 4<sup>o</sup> Sérénade concertante pour guitare, violon et violoncelle, op. 19, Vienne, Artaria. 5<sup>o</sup> Une multitude de duos, pots-pourris, divertissements, valse, polonaises, etc., pour deux guitares. 6<sup>o</sup> Environ cinquante œuvres de morceaux pour guitare seule, renfermant des sonates, études, rondeaux, caprices, pots-pourris, airs variés, etc.

Giuliani a eu une fille, Madame Emilie Giuliani-Gugielmi, guitariste habile, qui était à Vienne, en 1841.

GIULIANO TIBURTINO, musicien distingué du seizième siècle, est connu par un ouvrage devenu fort rare, et intitulé : *Fantasia e Ricercari a tre voci accomodate da cantare e sonare per ogni instrumenti, composte da mez. Giuliano Tiburtino musico eccellentissimo, con la giunta di alcuni altri ricercari, e madrigali a tre voci, composti da lo eccellentissimo Adriano Willaert, e Cipriano Rore suo discepolo*, Venezia, 1579.

GIULINI (ANON.), maître de chapelle de la cathédrale d'Augsbourg, naquit en cette ville, vers 1730. Dans sa jeunesse, il étudia chez les Jésuites, et composa, pour leur maison, la musique de plusieurs drames, et des méditations. Plus tard, lorsqu'il eut été appelé à la maîtrise de la cathédrale (1760), il écrivit un grand nombre de messes, de vêpres, des symphonies, etc., où l'on remarque un style sévère

et correct. Toute sa musique est restée en manuscrit.

**GAUSTINI** (Louis), claveciniste et compositeur, né à Pistoia, dans les premières années du dix-huitième siècle, a écrit douze sonates pour le clavecin, qui ont été gravées à Amsterdam en 1736.

**GIVENCI** ou **GIVENCHI** (Le sire *Aban*), appelé *Guenet*, par la Croix-du-Maine, fut un trouvère du pays d'Artois (Pas-de-Calais), et prit son nom d'une commune de cette province de France. M. Arthur Dinaux (*les Trouvères Artoisiens*, p. 44) fixe vers l'an 1260 l'époque où il florissait. Les événements de sa vie ne sont pas connus. Il reste huit chansons de ce trouvère, avec les mélodies notées dans le Ms. 7222 de la bibliothèque impériale de Paris (ancien fonds), et dans un autre qui provient de la bibliothèque de Noailles.

**GIZZI** (Dominique), célèbre professeur de chant et compositeur, né en 1684 à Arpino, petite ville du royaume de Naples, eut pour premier maître de musique son compatriote M. T. *Angello*, maître de chapelle, qui avait été élève de Carissimi. Quelques très-vieux, *Angello* prit plaisir à développer les heureuses dispositions du jeune Gizzi, et il ne songea à l'envoyer à Naples pour y continuer ses études, qu'après en avoir fait un chanteur déjà fort habile, et après lui avoir donné les premières connaissances du contrepoint. Gizzi entra au Conservatoire de S. Onofrio, dirigé alors par A. Scarlatti, et devint le compagnon de Porpora et de Durante. Il se livra alors à la composition et écrivit plusieurs œuvres pour l'église et la chambre; mais Scarlatti ayant reconnu en lui les qualités d'un grand maître de chant, l'engagea à ouvrir une école propre à former d'habiles chanteurs; Gizzi suivit ce conseil, et de cette école sortirent Fr. Feo et l'admirable sopraniste G. Conti, qui, par reconnaissance pour son maître, prit le surnom de *Gizzello*. Vers 1740, Gizzi cessa de donner des leçons et se retira dans sa ville natale, où il mourut cinq ans après.

**GIZZIELLO** (Joaquin), *Voyez* CONTI (Giacchino).

**GLACHANT** (Auguste), ancien élève du Conservatoire de musique de Paris, né dans cette ville, en 1786, fut quelque temps violon au théâtre des Variétés et s'y trouvait encore en 1823. En 1824, il passa à l'orchestre du Théâtre-Français et y resta jusqu'en 1850; il donna alors sa démission, pour se fixer dans un chef-lieu de département. Après cette époque, on ne trouve plus le renseignement sur

sa personne. Il a publié : 1° Trois duos pour deux violons, op. 1, Paris, Janet. 2° Symphonie concertante pour deux violons, op. 2, *ibid.* 3° Trois duos pour deux flûtes, op. 2, *ibid.* 4° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 5, Paris, Janet.

**GLÆSER** (MICHEL), facteur d'orgues, né à Geinau (Saxe), en 1692, eut de la réputation en Allemagne, par les positifs et autres petits instruments qu'il a construits. Il mourut en 1774, à l'âge de 82 ans.

**GLÆSER** (JEAN-MICHEL), violoniste, né à Erlangen en 1725, fut d'abord attaché à la chapelle d'Anspach, et retourna en 1775 dans sa ville natale pour y être, suivant l'expression allemande, *musicien de ville*. Il y vivait encore en 1790. On a publié de cet artiste six symphonies pour l'orchestre, op. 1, Amsterdam, 1784.

**GLÆSER** (CHARLES-LOUIS HAUGOTT), directeur de musique et professeur au séminaire de Weissenfels, né en 1747, fut considéré dans sa patrie comme un homme de mérite. Il mourut à Weissenfels, le 31 janvier 1797, à l'âge de 50 ans. Il a écrit beaucoup de musique d'église qui est restée en manuscrit. Le seul ouvrage qu'il a publié contient une suite de petits morceaux de piano dans tous les tons, pour l'enseignement, avec une préface de J. Fr. Doles; cet ouvrage a pour titre : *Kurze Clavierstücke zum Gebrauche beim Unterrichte*, Weissenfels, 1794.

**GLÆSER** (CHARLES-GOTTHILF), fils du précédent, est né à Weissenfels, le 4 mai 1784. Après la mort de son père, il se rendit à Leipzig, pour y continuer ses études à l'école de Saint-Thomas; il y reçut les leçons de Müller. Eberhard Müller lui donna ensuite des leçons de piano et d'harmonie, et il apprit à jouer du violon sous la direction de Campagnoli. Après qu'il eut atteint sa vingtième année, il suivit un cours de droit à l'université, quoiqu'il eût préféré la théologie, afin d'être chantre de paroisse. Lorsqu'il eut passé ses examens, en 1808, il alla occuper une place de peu d'importance à Naumbourg; mais il ne resta pas longtemps dans cette ville; son goût passionné pour la musique le ramena à Leipzig; il s'y fit correcteur chez Kühnel. Son séjour dans cette ville fut marqué par ses progrès comme organiste et comme compositeur. Ses études étant achevées, il accepta l'offre qui lui fut faite d'une place de directeur de musique à Barmen, en Westphalie. Dès ce moment, toutes ses vues se tournèrent vers les moyens de faciliter l'enseignement, et les ouvrages qu'il publia furent

particulièrement destinés à ses élèves. La guerre de 1813 obligea Glaeser de s'éloigner de Barmen. Il fit des voyages à Berlin, Weissenfels, Naumbourg et Leipzig, puis s'enrôla comme volontaire, et passa le Rhin avec les armées alliées. Après la campagne de 1814, il retourna à Barmen et reprit ses travaux. Il établit plus tard en cette ville un bureau d'abonnement de musique et un commerce d'instruments. Glaeser est mort à Barmen, le 16 avril 1839, des suites d'une douloureuse et longue maladie de peau, ayant d'avoir atteint sa quarante-cinquième année. Au nombre de ses productions on compte : 1° *Neue praktische Klavierschule* (Nouvelle école pratique du clavier, etc.), première partie, Barmen, 1817. La deuxième partie de cette méthode de piano était terminée, mais non publiée, quand Glaeser a cessé de vivre. 2° *Karl Glaeser's Liederbuch* (Livre de chant de Glaeser, etc.); Barmen, 1819. Ce recueil était destiné à une classe d'enfants que l'auteur faisait chanter d'oreille, avant de leur enseigner la lecture de la musique. Il en a paru une deuxième édition en 1822. 3° Chants pour les poésies de Leith, avec accompagnement de piano, plusieurs cahiers, Barmen, 1821-1828. 4° Exercices de lecture de musique en dix-sept grands tableaux, pour les écoles; Barmen, 1821. 5° *Musikalische Schulgeangbuch, methodisch geordnet nach Natorp's Anleitung zur Unterweisung im Singen* (Manuel musical de chant d'après l'Introduction à l'enseignement du chant de Natorp), première et deuxième parties, 1821-1825. La deuxième édition de cette méthode a paru en 1827. 6° Chants chorals et poésies de Mohn à quatre voix, à l'usage des sociétés de chant, et des chœurs d'église; Essen, Bodecker. 7° *Dreistimmige Chorale* (Chants chorals à trois voix), à l'usage des écoles moyennes, des gymnases et des paroisses où l'on chante sans orgue; Barmen, 1828. 8° *Kurze Anweisung zum Choralspiel* (Instruction courte sur l'art d'accompagner les mélodies chorales, etc.); Essen, Bodecker, 1824. 9° *Verinfachter zum Kurzgefasster Unterricht in der Theorie der Tonsatzkunst, mittelst eines musikalischen Compases* (Méthode brève et simplifiée de la théorie de la musique, au moyen d'un compas musical), *ibid.* 1828. On a aussi de Glaeser des sonates, airs variés et autres morceaux pour le piano, quelques pièces pour la guitare, et d'autres petites compositions.

GLÆSER (François), compositeur, né en Autriche dans l'année 1793, fit ses études musicales à Vienne et y fut ensuite directeur

de musique au Théâtre-sur-le-Vienne. Il a écrit un très-grand nombre de mélodrames, pantomimes et vaudevilles. Il y fit aussi représenter plusieurs opéras, parmi lesquels on remarque : 1° *Armide la magicienne*, en 1826. 2° *Der Brief an Sich selbst* (La lettre écrite à soi-même), en 1826. 3° *Elsbeth*, opéra comique et romantique, en 1828. 4° *Melindor*, opéra-herique, en 1826. 5° *Saustrupsthen*, etc., (le Chevalier aux éperons d'or), opéra romantique, en 1824. 6° *Sonderbar Laune* (l'Humour singulière), opéra comique, en 1825. En 1830, il succéda à Siegmayer dans la place de chef d'orchestre du théâtre Königsstadt à Berlin, et y fit représenter les opéras dont voici les titres : 7° *Die Brautsehn* (les Fiançailles). 8° *des Adlers Horst* (l'Aire de l'aigle); *Andréa*; *l'Œil du Diable*; *Aurora*; les quatre *Fils Aymon*. Plusieurs de ces ouvrages ont été gravés en partition pour le piano, à Berlin, chez Trautwein. Glaeser a écrit dans cette ville une ouverture de fête, un finale pour la *Claudine*, de Goethe, et des vaudevilles, pantomimes et farces. On a aussi de Glaeser quelques petites compositions pour divers instruments, des arrangements de morceaux de différents maîtres, et des romances allemandes.

En 1842, cet artiste a été appelé à Copenhague en qualité de maître de chapelle; trois ans après il a été fait directeur du Conservatoire de cette ville, et le roi de Danemark l'a décoré de l'ordre de Danebrog en 1847.

GLANNER (GASPAR), compositeur allemand du seizième siècle, et organiste à Salsbourg, a fait imprimer des motets ou *Cantones sacre* de sa composition, Munich, 1578 et 1580, et des chants sacrés et profanes à quatre et cinq voix. Cet ouvrage a pour titre : *Erster Theil neuer deutscher geistlicher und weltlicher Liederlein, mit 4 und 5 Stimmen zu singen, und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen, durch Casparum Glanner, Fürstl. Salsburgischen Organisten*, Munich, Adam Berg, 1578-1580, in-4°.

GLARÉAN (HANS LORIT), poète couronné, philosophe, mathématicien et historien, fut un des hommes qui contribuèrent le plus activement au progrès des sciences et des arts dans le seizième siècle. Le nom de *Glareanus* lui fut donné parce qu'il naquit dans le canton de Glaris, en 1488. Fils de cultivateurs qui vivaient dans l'aisance, mais qui avaient beaucoup d'enfants, il fut employé à la garde des troupeaux jusqu'à l'âge de douze ans. Ses heureuses dispositions pour la poésie se développent si bien, par la méditation dans la solitude, que le

conduisait son existence de père, que ses parents, émerveillés, consentirent à l'envoyer à Berne, pour y commencer des études littéraires. Michel Rubellus, professeur en cette ville, lui inspira le goût de la belle latinité, forma son style et lui enseigna les éléments de la musique. Sorti de chez ce maître, Glaréan se rendit à l'Université de Cologne, où il demeura sept ans. Ce fut là qu'il reçut de Cochlmus (voyez Cochlmus) des leçons de théorie et de pratique de la musique. C'est à Cologne que Glaréan fut couronné comme poète, en 1512, par Maximilien I<sup>er</sup>, après avoir chanté le panégyrique de ce prince, en présence de toute la cour, en s'accompagnant d'un instrument. En 1517, il s'établit à Paris et y fonda un pensionnat. Schreiber a démontré, dans une monographie intéressante de ce savant, qu'il ne fut jamais professeur à l'Université, comme on le croit généralement. Parvenu à l'âge de trente ans, Glaréan éprouva le besoin de retourner dans sa patrie. Son projet fut d'abord de s'établir à Zurich; mais sur les instances des chefs de l'Université de Bâle, il alla demeurer dans cette ville, et y fonda une institution libre, quoiqu'il y fit des cours publics. Son savoir était universel, et dans tous ses travaux il a porté des vues profondes qui décelaient l'homme supérieur. Amateur passionné des arts, il cultivait surtout avec succès la poésie et la musique. Ses vers latins étaient admirés de son temps. Des troubles religieux ayant éclaté à Bâle, vers 1529, Glaréan n'y voulut point prendre part, et comme il arrive presque toujours en pareille circonstance, sa sagesse lui fit des ennemis dans tous les partis. Ami du repos, il se retira alors à Fribourg, en Brisgau, y ouvrit un cours d'histoire et de littérature, et y attira un grand nombre d'élèves qui devinrent par la suite des savants distingués, et répandirent le goût des lettres dans toute l'Allemagne. Dans sa jeunesse, Glaréan avait eu de la gaieté; mais les injustices dont il fut victime, et la perte de quelques amis, rendirent son humeur chagrine lorsqu'il fut devenu vieux. Il passa ses dernières années dans une retraite absolue, et mourut à Fribourg, le 28 mai 1565, à l'âge de soixante-quinze ans. Glaréan se maria à Bâle, à l'âge de trente-quatre ans, avec une femme qu'il aimait beaucoup, et avec laquelle il vécut dix-sept ans; mais il n'en eut pas d'enfants, et il en fut de même d'un second mariage.

Érasme, ami de Glaréan, Juste Lipse, Vossius, et d'autres savants hommes, lui ont accordé des éloges; le premier, particulière-

ment, a dit de lui : « Henri Glaréan, à la fleur  
« de l'âge, d'une santé robuste, et d'une activité infatigable, très-expérimenté dans la  
« dialectique, s'est approché du sommet de la  
« théologie... de laquelle, cependant, il s'est  
« retiré, à cause de la glaciale et pointilleuse  
« subtilité qui, maintenant, est presque seule  
« applaudie dans les écoles... Ses essais,  
« comme poète, ne sont pas dépourvus de  
« grâce. Il possède de grandes connaissances  
« en histoire... C'est dans la musique, la géographie et les autres sciences mathématiques que consiste sa force principale... Môme lui-même ne pourrait découvrir en lui  
« d'autre défaut que l'excessive franchise avec  
« laquelle il se déchaîne contre les sophistes.  
« Glaréan descend contre eux dans l'arène  
« avec une ardeur égale à celle dont Hercule  
« était animé quand il combattait les monstres. Pour peu qu'avec eux il y ait avantage  
« à crier bien fort, les peumons ne lui font pas  
« défaut plus que le courage herculéen... Au  
« surplus, il est éloigné de toute présomption.  
« Ses procédés sont remplis de complaisance  
« et se conformant aux usages de la bonne  
« société. »

Plus tard, il paraît qu'il y eut quelque refroidissement dans la liaison de ces deux hommes célèbres; ce qui a été attribué aux railleries que Glaréan se permettait quelquefois sur le système de prononciation de la langue grecque qu'Érasme avait essayé de faire adopter, et à la jalousie que ce dernier aurait eue parce que le savant professeur de Bâle et de Fribourg possédait des connaissances plus profondes que les siennes dans l'histoire et dans les antiquités. Quoiqu'il en soit, il est remarquable que Glaréan fut le seul de ses amis qu'Érasme oublia dans son testament.

A l'égard de la théorie de la musique, on peut considérer Glaréan comme un des auteurs qui l'ont exposée avec le plus de clarté et de savoir dans le seizième siècle. Le premier ouvrage qu'il a publié sur cet art a pour titre : *Isagoge in musicen Henrici Glareani Helvetii poet. laur. e quibusdam bonis authoribus latinis et graecis ad studiosorum utilitatem multo labore elaborata. Ad Faleonem Cos. urbis Avenicensis*, petit in-4<sup>e</sup> de vingt feuillets non chiffrés, avec les signatures A2—E3, sans nom de lieu et sans date; mais l'ouvrage a été vraisemblablement publié en 1516, car l'épître dédicatoire de Glaréan, qui remplit le verso du premier feuillet, a pour souscription : *Bastiae, anno Christi MDCXVI, ad idus martias*. Ce petit ouvrage est de la plus grande

rareté. A la publication du catalogue de feu Van Hulthem, je fus étonné de trouver dans le deuxième volume (n° 9748) le même opuscule indiqué sous ce titre : *Isagoge in musicon Henrici Glariant (sic) Helvetii Pact. laur. nat. Falconem coas. urbis Aventicensis, Basilii, 1506, petit in-4°, etc.* Il ne me fut pas difficile de voir que *Glariant* pour *Glareant*, et *Pact. laur.* pour *Poet. laur.*, étaient des fautes d'impression. Quant à la date de 1506, elle me paraissait évidemment fautive, car Glaréan n'a été poète couronné qu'en 1512. Cependant, pour éclaircir le fait, j'ai écrit à M. Volsin, bibliothécaire de l'Université de Gand, et laborieux rédacteur du catalogue de la nombreuse bibliothèque de Van Hulthem; il a eu l'obligeance de confirmer mes conjectures, et de m'envoyer le titre véritable, tel qu'il est ci-dessus, avec la description du volume. Je ne fais ces remarques qu'afin d'éviter que quelque compilateur ne copie étourdiment le titre du catalogue Van Hulthem, en s'appuyant de son autorité, et qu'une nouvelle erreur ne s'accrédite ainsi dans la bibliographie de la musique, où il y en a déjà trop. L'opuscule de Glaréan est divisé en dix chapitres qui n'ont point de titres, et qui traitent de la solmisation, des nuances, des intervalles, de la constitution des tons ou modes, et de leur usage. L'ouvrage est terminé par un éloge en vers de la musique.

Trente et un ans s'écoulèrent entre l'époque de la publication de ce premier ouvrage et celle d'un deuxième traité de musique beaucoup plus important; celui-ci a pour titre : *Glareant Dodecachordon*. A la dernière page, au-dessous des errata, on lit : *Basilis per Henricum Petri mense septembri anno post Virginit partum MDXLVII*, in-fol. de quatre cent cinquante pages, avec neuf feuillets d'épître dédicatoire et d'index non chiffrés, et trois pages d'errata à la fin. L'objet de Glaréan est de démontrer, dans ce livre savant et bien écrit, que les tons du plain-chant, qui servaient de base à toute la musique de son temps, ne sont pas au nombre de huit, comme le prétendent la plupart des auteurs qui ont traité de la tonalité du plain-chant, mais au nombre de douze qui correspondent à chacun des modes de l'ancienne musique grecque. Déjà vers la fin du huitième siècle, une discussion avait été agitée à ce sujet, et l'on avait même voulu porter les tons du chant ecclésiastique jusqu'à quatorze. Les partisans de ce système disaient : « Les sons de la musique se représentent par « les sept lettres A, B, C, D, E, F, G (qui cor-

« respondent aux notes la, si, ut, ré, mi, fa, « sol); or, chacune de ces lettres peut être la « première d'une échelle musicale, d'où il suit « qu'une nouvelle suite de lettres est engen- « drée et représentée, dans des sons plus « élevés par a, b, c, d, e, f, g. Or, les mélodios sont de deux sortes, savoir, celles qui « ont leur note fondamentale à la quatrième « note du ton, et celles qui ont cette note à la « tonique, en sorte qu'on doit compter qu'il « y a quatorze modes ou tons; mais attendu « que la lettre B n'a pas de quinte juste, ce « nombre doit être réduit à douze. » On prétend que le sujet de la discussion entre les partisans de huit tons et ceux de douze modes fut soumis à Charlemagne, et qu'après avoir écouté tous les arguments, ce prince décida que huit tons étaient suffisants (*octo modis videtur sufficere*). L'ouvrage de Glaréan est divisé en trois livres. Le premier traite du plain-chant, selon les principes établis dans la plupart des livres de cette espèce. L'auteur y a approfondi, dans les premiers chapitres, la plus grande partie de son petit traité de musique publié en 1516. Il y expose la doctrine des huit tons usités du plain-chant, mais avec des considérations importantes qui rendent cette première partie du livre fort instructive. Dans le second livre, il établit sa doctrine des douze modes. Quoique cette partie de l'ouvrage ait été souvent attaquée et par les contemporains et par les successeurs de Glaréan, on ne peut nier que les chants de cinquième et du septième tons n'appartiennent au onzième mode transposé; car ils ont pour base les mêmes espèces de quintes et de quarts, et leurs demi-tons doivent se trouver aux mêmes places. De même, les chants du premier ton, avec la sixième note abaissée, sont du neuvième mode transposé. La plupart des auteurs de traités de plain-chant n'ont rien compris à cela.

Le troisième livre du *Dodecachordon* est consacré à l'application de la doctrine des douze modes à la musique harmonique et mesurée. Cette partie de l'ouvrage est du plus haut intérêt, à cause des nombreux exemples de musique à plusieurs parties puisés par Glaréan dans les œuvres des compositeurs des quinzième et seizième siècles, entre autres d'Ockeghem, d'Obrecht, de Joaquin Depres, et autres. Ce recueil est d'autant plus précieux sous ce rapport, que les ouvrages de ces maîtres sont d'une rareté excessive, et qu'il est surtout difficile d'en trouver les différentes parties réunies. Au résumé, le livre de Glaréan est de grande valeur pour l'histoire de la mu-

sique; il offre la preuve la plus complète du profond savoir de Glaréan dans cet art. Tout y est traité avec ordre, méthode, et l'esprit d'analyse y brille à un haut degré. Un abrégé de cet excellent ouvrage a été fait par Jean Litavivus Wonegger, et a paru sous ce titre : *Musicae epitome ex Glareani Dodacachordo*. Ce volume, composé de 150 pages chiffrées petit in-8°, et de quatre feuillets d'épître dédicatoire, non chiffrés, est terminé par cette souscription : *Basileæ per Henricum Petri, mente (sic) martio, anno MDLVII*. L'épître dédicatoire est datée de Fribourg en Brisgau, 1556. Une autre édition de ce petit ouvrage a été publiée deux années après, c'est-à-dire en 1558; celle-là a pour titre : *Musicae epitome ex Glareani Dodacachordo und cum quinque vocum melodis super ejusdem Glareani Panegyrico de helveticorum XIII urbium laudibus, per Manfredum Barbaricum Corogensem*. Le format et le nombre des pages chiffrées du *Traité de Musique* sont semblables à l'édition précédente, mais l'épître dédicatoire, datée de Fribourg 1559, a cinq pages, et la souscription est au dernier feuillet conçue en ces termes : *Basileæ ex officina Hieronymi Curtonis, impensis Henrici Petri, anno MDLIX, mense martio*. Quoiqu'on puisse croire que cette deuxième édition n'est que la précédente renouvelée par un titre et une épître dédicatoire, elle est pourtant réelle, car au titre courant de la page 19 de l'édition de 1557, il y a *compendium*, et à la même page, édition de 1559, on lit *compendium*. Il existe une traduction allemande de l'abrégé de Wonegger; elle a pour titre : *Uss (sic pour Aus) Glareani Musick ein Usszug (pour Auszug), mit Bewilligung und Hilf Glareani, allen christlichen Kirchen alt und gottliche Gesang zu lernen, auch zu verstan ganz nusslich, und denen zu Hilf, so Mathemath und villicht der latinschen (sic) Sprach mit ganz Unterricht*, Bâle, Henri Petri, 1557, in-8°. Un exemplaire de cette traduction est à la Bibliothèque royale de Munich; je n'en connais pas d'autre. A l'égard du panegyrique des villes fédérées de la Suisse par Glaréan, mis en musique à cinq voix, par Manfred Barbarin, et qui est composé de 102 pages petit in-8°, ajoutées à l'ouvrage de Wonegger, ce n'est que la reproduction d'une édition de cet œuvre publiée à Bâle en 1558 chez Henri Petri, et intitulée : *Quinque vocibus cantiones elegantissimæ in gratiam et laudem tradocim urbium Helvetiarum*. L'abrégé du Dodécacorde, par Wonegger, est divisé en deux parties : la première, qui contient seize

chapitres, est relative aux principes de la musique plaine (*planus-cantus*), et à la constitution des tons; c'est un résumé bien fait des deux premiers livres. Wonegger dit avec raison, dans son épître, qu'il n'a rien négligé de ce qui pouvait établir le système de Glaréan pour la division des douze modes. La deuxième partie, divisée en douze chapitres, est un abrégé du troisième livre sur le chant mesuré.

Draudius et l'*Athenæ Rascica* citent un livre de Glaréan intitulé, selon le premier : *De musices divisiones ac definitione*, Bâle, 1549, in-fol., et suivant l'autre : *De Arte musica*. Walther, qui suit en cela Draudius, dans son *Lexique de musique*, conjecture que cet ouvrage doit être une réimpression de celui de 1516. Forkel, Gerber, Lichtenthal, et tous les copistes, ont répété cette erreur. Le fait est que cet ouvrage n'existe pas, et que le titre : *De musices divisiones ac definitione*, n'est que celui du premier chapitre du Dodécacorde; en sorte qu'il y a lieu de croire que Draudius a cité le livre d'après un exemplaire dont le frontispice manquait, et que, par une faute d'impression, on aura mis dans son catalogue 1549 pour 1547. Glaréan avait préparé une excellente édition des œuvres de Boèce; elle n'a paru que sept ans après sa mort, par les soins de Martinus Rota, sous ce titre : *Anitii Manilii Severini Boethii, philosophorum et theologorum principis opera omnia*, Basileæ, ex officina Henrici Petrinae, 1570, in-fol. de 1,546 pages chiffrées, et de 22 feuillets d'épîtres, préfaces et tables. On a joint à cette édition les commentaires de Jean Marmelius et de Rodolphe Agriola sur le traité des consolations de la philosophie, et ceux de Gilbert Porreta sur celui de la Trinité. Glaréan n'a point fait de commentaires ni de notes sur les cinq livres du *Traité de musique* de Boèce; mais, en plusieurs endroits, il a ajouté des figures pour l'intelligence du texte, et il a corrigé avec soin ce texte, le donnant tel qu'il est dans les meilleurs manuscrits, et mettant à la marge ses corrections. Il est à regretter que des fautes assez considérables se soient glissées dans l'impression, et ne soient point réparées par une table d'errata. Je les ai toutes corrigées dans mon exemplaire pour une édition du *Traité de musique* de Boèce, que je me proposais de donner avec une traduction française.

Jodocus Castner a publié, à l'occasion de la mort de Glaréan, un recueil d'éloges intitulé : *Epicedion et epigrammata quædam funebria de obitu Henrici Loriti Glareani*. Basileæ,



1565, in-4°. M. Henri Schreiber a donné une très-bonne monographie de ce savant, sous ce titre : *Heinr. Loritius Glareanus gekrönter Dichter und Mathematiker aus dem 16. Jahrhundert*, etc. (Henri Lorit Glaréan, poète couronné et mathématicien du seizième siècle, etc.), Fribourg en Brisgau, 1837, in-4°.

GLASER (JEAN-ADAM), né en Allemagne dans la seconde moitié du dix-septième siècle, était étudiant en philosophie à Schauenstein, lorsqu'il y soutint une thèse sur les instruments de musique dont il est parlé dans les psaumes IV et V. Cette thèse fut ensuite imprimée sous ce titre : *Exercitatio philologica de instrumentis Hebraeorum musicis ex psalm. 4 et 5*, Leipzig, 1680, in-4° de deux feuilles et demie. Ugolini a inséré la dissertation de Glaser dans son *Trésor de l'antiquité sacrée*, t. XXXII, p. 157.

GLAUCUS, philosophe, né à Rhégium (aujourd'hui Reggio, dans le royaume de Naples), a écrit, selon Plutarque, un *Tratté historique des poètes et des musiciens de l'antiquité*, que d'autres écrivains ont attribué à l'orateur Antiphon. Diogène Laërce dit que Glaucus était contemporain de Démocrite le philosophe, et qu'il avait eu pour maître un pythagoricien.

GLEICH (FERDINAND); sous ce nom d'un écrivain sur lequel on n'a pas de renseignements, a été publié un livre intitulé : *Wegweiser für Opernfreunde. Erläuternde Beschreibung der wichtigsten auf dem Repertoire befindlichen Opern; nebst Biographien der Componisten* (Guide des amateurs d'opéras. Résumé explicatif de ce qui concerne les opéras qui sont au répertoire, avec les biographies des compositeurs), Leipzig, H. Matthes, 1857, un volume petit in 8°.

GLEICHEN (ANDRÉ), directeur de musique au Gymnase de Géra, naquit à Erfurt, le 4 février 1695. En 1648, il entra en fonctions à Géra; il les remplit pendant quarante-cinq ans et mourut le 23 février 1803. Plusieurs éloges funèbres furent prononcés sur sa tombe par les professeurs de Géra, et le recteur du Gymnase de cette ville. Kœber fit imprimer à cette occasion une dissertation intitulée : *De Musico quibusdam admirandis*, Germ., 1695, in-4°. Le docteur Jean-André Gleichen, fils du directeur de musique, rassembla les oraisons funèbres qui avaient été lues pour son père, et les publia avec la dissertation de Kœber, à Dresde, en 1714. On trouve dans ce recueil le portrait d'André Gleichen. On a de ce musicien deux

petits traités de musique, à l'usage des élèves du Gymnase de Géra; le premier a pour titre : *Compendium musicum instrumentale*, Leipzig, 1651, in-8°, réimprimé en 1653, deux feuilles et demie. Le deuxième est intitulé : *Compendium musicum vocale*, Jéna, 1657, in-8°.

GLEICHMANN (JEAN-GEORGES), bourgmestre et organiste à Ilmenau, dans la Thuringe, naquit à Steltzen, près d'Eisfeld, le 22 décembre 1685. Après avoir reçu des leçons d'orgue et de clavecin de Zahn, organiste de Hildbourg, il fut lui-même nommé organiste à Schalckau, près de Cobourg, en 1706; puis il fut appelé à Ilmenau, en 1717. En 1744, on le choisit pour être bourgmestre de ce lieu. Après cette époque, on n'a plus de renseignements sur lui. Gleichmann inventa, à l'âge de vingt-quatre ans (en 1709), un clavecin-viole qui a été imité par un deses parents, nommé Kelsch, en 1758. Plus tard, il fit aussi un clavecin-luth, monté de cordes de boyau qui étaient pincées par des crochets. C'est ce dernier instrument que Dietz a renouvelé depuis lors par un mécanisme tout nouveau, sous le nom de *clavikharpe*, et en substituant aux cordes de boyau des cordes métalliques filées de cannetille.

GLEICHMANN (JEAN-ANDRÉ), directeur de musique à la cour du duc de Hildburghausen, est né à Bockstadt, le 13 février 1775. Dans sa jeunesse, ses études ne se sont pas bornées à la musique; il a reçu une bonne éducation littéraire et scientifique. On connaît peu de compositions de cet artiste; celles qu'on peut citer sont : 1° *Verbesserte Melodie der Einsetzungsworte der heiligen Abendmahlen* (Mélodies corrigées des paroles de consécration de la sainte Cène), avec accompagnement d'orgue, Hildbourg et Brunswick. Cet ouvrage est estimé en Allemagne. 2° Deux recueils de *Lieder*, avec accompagnement de piano. 3° Pot-pourri pour piano et clarinette ou violon, Hildburghausen. 4° Cantates religieuses pour des chœurs de voix d'hommes, n° 1 et 2. Hildburghausen, Kesselring, 1837-1840. En partition. 5° Cantate pour la fête de la Réformation, à quatre voix et orchestre. Meiningen, 1838. C'est particulièrement comme critique que M. Gleichmann occupe une place distinguée parmi ses compatriotes. La plupart de ses articles en ce genre ont paru dans la *Gazette musicale* de Leipzig. Les principaux sont : 1° *Recherches sur la théorie du troisième son (au grave)*, ann. 1805, pag. 277. 2° Sur la manière et la

mode dans la musique pratique, particulièrement dans l'exécution sur le violon, ann. 1814, p. 173. 3° Sur l'invention de l'*Aeoline* ou de l'*Aeolodicon*, 1820, p. 303. 4° Exposé de quelques principes posés par les anciens Grecs dans la musique, 1822, p. 193. 5° Observations sur la musique considérée comme science, 1828, p. 729, deuxième partie, 1830, p. 839. 6° Du mérite de la musique d'église, 1831, p. 837. Plusieurs articles du même auteur ont été publiés dans la *Cæcilia*; le plus considérable consiste dans des *Observations sur la prétendue influence du climat sur la voix humaine* (t. XII, p. 169).

GLEISSNER (François), né à Neustadt en 1760, était, vers 1800, musicien de la chapelle de l'électeur de Bavière. Il fut envoyé fort jeune au séminaire d'Amberg, et y montra de rares dispositions pour la poésie et pour la musique. Doué d'une belle voix, il chantait au chœur; plus tard il y joua la partie de contrebasse. Il n'était âgé que de dix-huit ans lorsqu'il écrivit, en 1778, un *Requiem* pour la mort du prince électoral Maximilien-Joseph de Bavière. Quelques années après, il se rendit à Munich pour y achever ses études de philosophie. Il y compléta ses connaissances dans la musique. Cet artiste s'est fait connaître avantageusement et par ses compositions, et par l'invention de la gravure de la musique sur pierre, dont il dut l'idée aux recherches et aux procédés de Senefelder pour la lithographie. Les plus grandes difficultés qu'il rencontra pour l'emploi de ses procédés consistaient dans la forme et dans les fonctions de la presse; ces difficultés furent levées par l'éditeur de musique Falter, de Munich, avec qui Gleissner s'associa. Le premier ouvrage imprimé par ce procédé fut un recueil de six chansons avec accompagnement de piano, composé par ce dernier; il parut à Munich, chez Falter en 1798. En 1799, Gleissner suivit M. André à Offenbach et y fonda un grand établissement d'imprimerie lithographique pour le compte de cet éditeur; on sait que cet établissement est devenu par la suite un des plus florissants de l'Europe. Plus tard, Gleissner fit aussi des voyages à Vienne, dans le but de propager son invention de la lithographie de la musique. De retour à Munich, il y fut nommé membre de la commission royale pour la répartition des contributions directes, et inspecteur de l'imprimerie. Il occupait encore ces emplois en 1815. Le *Lexique de musique* de Schilling, qui ne contient pas même ces détails biographiques sur Gleissner, dit que ses compositions sont estimées

en Allemagne, mais ne sont pas connues en France. Au nombre de ses ouvrages on compte : 1° Symphonies faciles, œuvre premier, n° 1, 2, 3, Offenbach, André. 2° *Idem* pour deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors, op. 15, Vienne, Haslinger. 3° Six pièces pour flûte, trois clarinettes, deux cors et basson, Offenbach, André. 4° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 15, Vienne, Haslinger. 5° Quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 38, Leipzig. 6° Six duos pour deux flûtes, op. 12, Vienne, Haslinger. 7° Des variations pour flûte. 8° Des duos faciles pour deux cors ou deux trompettes, Munich, Falter. 9° Deux œuvres de sonates pour piano et violon, Vienne, Haslinger. 10° Plusieurs recueils de petites pièces pour le piano, *ibid.* 11° Des menuets, des allemandes et des valse, Vienne et Munich. 12° Six messes brèves et offertoires à quatre voix, orchestre et orgue, op. 2, Augsburg, Lotter. 13° *Der Pachtbrief* (le Bail), petit opéra, gravé en extraits pour le piano. 14° Quelques ballets héroïques représentés à Munich, et parmi lesquels on remarque *Paul et Virginie*. 15° *Agnès Bernauerin*, mélodrame qui a obtenu un brillant succès à Munich. 16° *Lazare*, oratorio, exécuté à Munich en 1795.

GLEITSMANN (PAUL), maître de chapelle et valet de chambre du comte de Schwarzbouurg à Arnstadt, naquit à Weissenfels, où son père était musicien de la ville. Le maître de concert Jean Bähr lui enseigna la composition. Gleitsmann obtint sa nomination de maître de chapelle en 1690, et mourut le 11 novembre 1716. On a imprimé de ce musicien : *Concertus harmonicus, oder 20 Stücke für 2 Violinen und Cont.*, Nuremberg, 1703.

GLEITSMANN (...), luthiste et compositeur, vraisemblablement fils du précédent, naquit à Arnstadt, vers la fin du dix-septième siècle. En 1716, il étudiait le droit à Leipsick; il alla ensuite à Prague pour y perfectionner son talent dans la musique et fut placé comme musicien de chambre au service du prince de Wurzbouurg. Il y avait autrefois, chez Breitkopf, 12 *partita à Luto solo*, et un trio pour luth, violon et basse, en manuscrit, de la composition de Gleitsmann.

GLETTINGER (JEAN), organiste de l'église Sainte-Élisabeth, à Breslau, naquit en cette ville, le 29 août 1661. Son père, qui était musicien à Sainte-Marie-Madeleine, lui enseigna à jouer du clavecin, du violon, de la basse de viole, de la harpe et de plusieurs instruments à vent. En 1684, il voyagea dans la Po-

logne prussienne, dans le Brandebourg, dans la Poméranie; puis il s'établit à Danzig, en 1685, comme musicien du conseil. De retour à Breslau, il fut nommé organiste à Sainte-Élisabeth, et occupa cette place jusqu'à sa mort, en 1739. Je possède en manuscrit dix fantaisies pour l'orgue, à deux claviers et pédale, composées par cet artiste.

**GLETTE** (MELCHIOR), maître de chapelle de la cathédrale d'Augsbourg, naquit à Bremgarten, en Suisse, dans la première moitié du dix-septième siècle. On a imprimé de ce maître : 1° *Expositionis musicæ classis I. Motettæ sacræ concertatæ* 36; 18 vocales tantum absque instrumentis; 18 vocales ac instrumentis simul; potissimum 2, 3, 4, 5, cum nonnullis 6, duabus 7, et una 8 voc. Opus 1, August., 1667, in-4°. 2° *Ejusdem classis II. Missæ* 5 voc. concert. necessarium, et 5 instrumentum. concert. ad libitum, cum capella 5 vocum, ibid., 1667. 3° *Ejusdem classis III. Psalmi breves, breviores, brevissimi*, 5 voc. concert. necess. et 5 instr. concert. ad libit., ibid., 1667. 4° *Ejusdem classis IV. Missæ concertatæ* 5 vocibus conc. necess. 5 instrumentum. concert. ad libit., 5 ripienis seu pleno choro; addita una ab 8 vocib. et 7 instr., op. III, ibid., 1670, in-4°. 5° *Ejusdem classis V. Motettæ* 36 a voce sola et 2 violonis, cum aliis quoque instr., ibid., 1667. 6° *Musica generalis latino-germanica, oder neue lateinische und deutsche weltlichen Mus. conc. von*, 1, 2, 3, 4, 5 Stimmen, theils mit 2 Violinen ad libit., samt 2 Sonaten und 36 Trompeter-Stücklein, auf 2 Trompetten-Martnen, ibid., 1674, in-4°. 7° *Musica generalis latino-germanicæ classis II, oder neue lateinisch und deutschen weltlicher musikalischer Concerten, anderer Theil*, von 2 und 3 Stimmen, ohne Instrum., Opus VIII. posthumum II, ibid., 1684. 8° *Psalmi* 18 omnibus totius anni dominicis ac festis ad vespertas concinnandi, 3 voc., ibid., 1685.

**GLIMES** (JEAN-BAPTISTE-JULIEN DE), né à Bruxelles, le 24 janvier 1814, fut envoyé, à l'âge de six ans, à l'École royale de musique de cette ville, et y apprit le solfège, puis les éléments du piano. Il reçut ensuite quelques leçons d'harmonie de M. Charles-Louis Hanssens, d'après la méthode de Reicha (voyez ce nom). Enfin, lorsque l'auteur de cette notice fut appelé à Bruxelles pour y occuper les places de maître de chapelle du roi des Belges et de directeur du Conservatoire, de Glimes devint un de ses élèves et resta, sous sa direction, des études de composition. Ses progrès furent ra-

pides, et il put bientôt occuper la position de répétiteur du cours. Après le mort de Cassel (voyez ce nom), M. de Glimes fut chargé par intérim de l'enseignement du chant au Conservatoire pendant les années 1837 et 1838. En 1839, il fut professeur-adjoint de Gérauld (voyez ce nom) pour cette partie de l'art, dans la même école; mais il quitta cette position, en 1840, pour se livrer à la composition et faire des cours particuliers de chant et d'accompagnement. Il a eu l'honneur de donner des leçons de chant au prince Albert de Saxe-Cobourg, pendant son séjour à Bruxelles. En 1842, il est allé à Londres comme professeur de chant, et depuis lors il a passé alternativement une partie de l'année dans cette capitale, et l'autre partie à Bruxelles, puis il s'est fixé de nouveau dans cette dernière ville. Professeur distingué, et l'un des meilleurs accompagnateurs au piano de l'époque actuelle, M. de Glimes s'est aussi fait connaître comme compositeur de romances et de mélodies charmantes, où l'on remarque un goût fin dans les idées et dans la forme, une harmonie distinguée et l'expression juste de la parole. La plupart ont été publiées à Paris et à Bruxelles. Parmi celles qui ont eu le succès le plus décidé, on remarque celles-ci : *le Papillon*; *la Neige*; *A une Femme*; *une Nuit d'été*; *Laisse-toi donc aimer*; *Rose et papillon*; *la Tombe et la Rose*; *le Prisonnier et l'Hirondelle*; *ô ma Charmante*; *l'Extase*; *Dieu qui sourit*; *Étoile de l'amour*; *Tu vas partir*; *Belle épousee*, à deux voix; *l'Oiseau bleu*, idem; *le Pays inconnu*, idem; etc., etc. Il a fait exécuter, à la Société de l'hôtel d'Angleterre, à Bruxelles, une ouverture à grand orchestre; une ouverture, pour le drame *Arts-velde*, a été exécutée au grand théâtre de Bruxelles. M. de Glimes a écrit aussi *la Maison inhabitée*, ballet, au même théâtre; *Tobias*, trio à trois voix; *les Trois sœurs*, trio pour trois voix de soprano; *les Tyroliennes*, quatuor de chant, etc., etc. Il a formé une belle bibliothèque de musique composée de huit cents grandes partitions, de beaucoup d'autres pour le piano, d'un grand nombre d'œuvres manuscrites des maîtres les plus célèbres, dont quelques-unes autographes, et d'une nombreuse collection d'ouvrages théoriques et historiques.

**GLINKA** (MICHAËL DE), compositeur russe, naquit en 1804, d'une famille noble et riche, dans une terre près de Smolensk. bercé par les mélodies si originales de sa patrie, il conçut pour elles, dès son enfance, un goût passionné qui ne s'est pas affaibli par la suite, et qui a exercé sur son talent une influence considéra-

ble. On ignore le nom du maître qui dirigea ses premières études musicales : il était âgé de dix-huit ans lorsqu'il reçut, à Moscou, des leçons de piano de Field, et c'est à ce maître de la bonne école d'autrefois qu'il fut redevable de l'exécution élégante autant qu'expressive qu'il eut, dans sa jeunesse, sur cet instrument. Homme de plaisir et jouissant, par les avantages de la naissance et de la fortune, de tous les agréments réservés en Russie aux membres de la haute société, M. de Glinka ne considéra d'abord la musique que comme un *art d'agrément*, suivant l'expression usitée dans le monde. Son heureux instinct lui inspirait des mélodies où se révélait un sentiment très-fin de cet art : elles se répandaient chez les amateurs, et les éditeurs s'empressaient de les publier. Le pianiste et compositeur distingué Henselt a pris quelques motifs de ces mélodies comme thèmes de plusieurs morceaux de piano. Glinka laissa ainsi mettre au jour de jolies inspirations pour cet instrument sur lequel il brillait.

Après avoir résidé quelque temps à Varsovie, d'où il ne s'éloigna que par suite des événements de 1830, il obtint de son gouvernement l'autorisation de se rendre en Italie. Il séjourna d'abord à Vienne pendant plusieurs mois, puis il se rendit à Venise, où il s'arrêta pour jouir de la vie facile et polie de cette reine de l'Adriatique. A Milan, il publia des *canzones* italiens ; des divertissements pour piano et instruments à cordes sur des thèmes de Bellini et de Donizetti ; une sérénade pour piano, harpe, cor, basson, alto, violoncelle et contrebasse, sur des motifs d'*Anna Bolena* ; un sextuor original pour piano, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse ; des variations brillantes et des rondes pour piano seul, sur des thèmes de la *Somnambule* de Bellini, enfin, des danses pour piano à quatre mains. En 1833, M. de Glinka était à Naples et y charmait les salons par son talent de pianiste, par ses cantilènes que chantait Iwanoff, alors dans la possession complète de son admirable voix de ténor, et par la manière dont le compositeur les accompagnait. En 1836, il était de retour à Pétersbourg, après s'être arrêté quelque temps à Berlin, où Dehn lui donna des leçons de contrepoint. - Un changement considérable s'était alors opéré en lui : de délasement que la musique était autrefois, elle était devenue pour lui une chose sérieuse, parce qu'il avait compris qu'il était destiné à y occuper un rang d'artiste par son talent. Le désir de révéler à sa patrie ce talent par une grande composition

lui fit entreprendre l'opéra en langue russe dont le titre traduit est : *la Vie pour le Czar*. Plusieurs années furent employées par M. de Glinka à la composition de cet ouvrage, qui fut représenté, en 1839, au théâtre du Grand-Opéra de Saint-Petersbourg. Un succès d'enthousiasme l'accueillit, et l'auteur fut placé immédiatement par l'opinion publique au rang des plus célèbres compositeurs. La cour impériale avait pris intérêt à la mise en scène de l'œuvre patriotique de M. de Glinka, et rien n'avait été négligé pour donner de l'éclat à sa représentation. Léonoff, fils naturel du célèbre pianiste Field, ténor et bon musicien, une cantatrice russe dont l'éducation avait été faite en France, et qui fut connue à Paris sous le nom de mademoiselle Verteuil, madame Stepanowa, seconde femme, et le bassiste Péterof, chantèrent convenablement les rôles ; les chœurs furent très-bien exécutés, et l'orchestre, dirigé avec soin par Cayo, artiste italien de beaucoup de mérite, rendit avec exactitude les intentions du compositeur.

A la première partition de M. de Glinka succéda un grand opéra en cinq actes, *Rouslane et Lioudmila*, dont le sujet, pris dans l'histoire ancienne des Russes et des grands-ducs de Kiew, est populaire chez les Russes par le poème de Pouschkine. Quoique cette composition ait été bien accueillie, le succès n'eut pas autant d'éclat que celui de *la Vie pour le Czar*. La faveur dont l'auteur jouissait à la cour impériale lui fit obtenir l'autorisation de faire de nouveaux voyages dans le midi de l'Europe. M. de Glinka était âgé de quarante ans lorsqu'il arriva à Paris, en 1844. Inconnu de tous, à l'exception de quelques artistes qui avaient visité la Russie, il voulut prendre position en France parmi les compositeurs renommés, et le seul moyen qui lui fut offert consista à donner un concert pour y faire entendre quelques fragments de ses œuvres. A cet effet, il loua la salle de Herz, y fit réunir un orchestre sous la direction de M. Tilmant, et y fit entendre quelques morceaux de peu d'importance qui ne pouvaient donner qu'une idée fort imparfaite de ses grands ouvrages. Le public, qui n'entendait pas les paroles et ne connaissait rien des situations dramatiques auxquelles appartenaient les choses qu'il entendait, trouva cette musique ennuyeuse, et les artistes ne considérèrent M. de Glinka que comme un arrangeur habile des mélodies de son pays, dont il a fait, en effet, un emploi très-large dans ses deux opéras.

Trompé dans son attente, et blessé qu'on

l'edt jugé avec précipitation d'une manière défavorable, dans une ville dont l'opinion lui avait paru importante, il partit vers le milieu de 1845. Au mois de juillet de la même année, il était à Valladolid, et au mois d'octobre il arriva à Madrid. L'objet de son voyage était de recueillir dans la péninsule une riche collection de mélodies populaires du pays. Homme du monde et ami du plaisir, il passa plusieurs années en Espagne, dans le *dois far niente*, ou n'ayant d'autre occupation que celle de collectionneur et d'arrangeur d'airs populaires. Ses amis voyaient avec regret s'écouler le temps sans qu'il produisît rien de sérieux pour l'art; mais il était dans une de ces phases de dégoût qui sont plus fréquentes qu'on ne pense, même chez les artistes qui n'ont connu que le succès. M. de Glinka ne retourna en Russie qu'à la fin de 1852 : alors il parut se réveiller et vouloir rentrer avec activité dans la carrière où il s'était précédemment distingué. Un changement se fit bientôt dans sa position, car l'empereur de Russie lui confia la direction de sa chapelle et de l'Opéra. Ses nouvelles fonctions lui inspirèrent le goût de la musique d'église; il écrivit plusieurs œuvres de ce genre, au nombre desquelles était une messe avec orchestre à laquelle il mettait la dernière main lorsque la mort le surpris à Berlin, le 15 février 1857, à l'âge de cinquante-trois ans. Sa perte est regrettable pour les progrès de la musique en Russie; car, quel que soit le jugement que portera la postérité des deux grands ouvrages qui ont fait sa réputation chez ses compatriotes, elle ne pourra méconnaître dans sa musique un caractère tout spécial qui s'éloigne des tendances et des formes de la musique des écoles française, italienne et allemande, de toutes les époques. Les partitions réduites pour le piano de *la Vie pour le Czar*, et de *Bouslenn et Lioudmita*, ont été gravées à Saint-Petersbourg, où l'on s'occupe de la publication des œuvres posthumes de M. de Glinka.

**GLIRO (JEAN-FRANÇOIS)**, compositeur du seizième siècle, né à Bari, dont on trouve quelques compositions dans le *Primo libro a due voci di diversi autori di Bari*, publié à Venise, en 1585, par De Antiquis.

**GLISS (JEAN)**, bon facteur d'orgues à Nuremberg, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a construit dans l'église luthérienne de cette ville, en 1737 et 1738, un orgue de trente et un registres avec deux claviers et pédales.

**GLOEGGL (FRANÇOIS-XAVIER)**, maître de

chapelle de l'église cathédrale de Linz, naquit dans cette ville, le 21 février 1764. Bénédic Kraus fut son maître de chant; il apprit le violon sous la direction de Freudenthaler et d'Antoine Hoffmann, et chez le tromboniste Messerer, à Vienne. Il n'était âgé que de dix-huit ans lorsqu'il fut nommé directeur de musique au théâtre de Linz; quelques années après, il ouvrit une école publique de musique dans cette ville. Sa nomination de maître de chapelle de la cathédrale lui fut accordée en 1790. Parvenu à l'âge de soixante-huit ans, Gloeggel a célébré en 1802 son jubilé de 50 ans comme directeur de musique. On a de cet artiste les ouvrages dont voici les titres : 1° *Musikalische Monatschrift* (Journal mensuel de musique), Linz, 1803. Quatre numéros seulement ont paru dans les mois de juillet, août, septembre et octobre. Cette publication, n'ayant point de succès, fut alors arrêtée. 2° *Ein musikalische Blätter zur Zeit* (Petite feuille périodique musicale), Linz, 1810, in-8°. Ce journal n'a eu qu'une année d'existence. 3° *Erklärung des musikalischen Haupt-sinns* (Explication claire du domaine supérieur de la musique), Linz, 1810. Cet ouvrage est un petit traité d'harmonie. 4° *Allgemeines musikalischer Lexikon, aus den bewährtesten Schriftstellern gesammelt* (Dictionnaire général de musique en quatre livraisons, recueilli d'après les meilleurs auteurs), Linz, 1822, in-8°, livre qui n'a point été achevé et n'a pas été mis dans le commerce, n'ayant été imprimé que jusqu'à la page 248. Il s'en trouve quelques exemplaires en cet état entre les mains de plusieurs artistes à Vienne et dans plusieurs autres villes de l'Autriche. 5° *Musikalisch Notizen* (Notices musicales). Cet écrit devait être une sorte de journal paraissant à des époques indéterminées : il n'en a paru que trois numéros. 6° *Der musikalische Gottesdienst, oder Anleitung wie dieser nach höchster Vorschrift solle gehalten werden*, etc. (Le service divin en musique, ou introduction à sa connaissance, d'après les meilleurs ouvrages connus, etc.), Linz, 1822. Gloeggel a laissé en manuscrit plusieurs autres productions.

**GLOEGGL (FRANÇOIS)**, fils du précédent, né à Linz vers 1788, est élève de son père pour la musique. Fixé à Vienne, il s'y est livré à l'enseignement et a publié plusieurs ouvrages méthodiques. Il est archiviste et secrétaire de la Société des amis de la musique de l'empire d'Autriche, et directeur de musique à l'église de Saint-Paul. Les ouvrages de François Gloeggel ont été attribués à son père par plusieurs auteurs; ce sont ceux dont voici les titres :

1° *Allgemeine Anfangsgründe der Tonkunst* (Éléments généraux de la musique), Vienne, chez l'auteur, in-8°. André a publié une édition de cet ouvrage, à Offenbach (sans date), in-8°. 2° *Kurzgefasstes Schulbuch der Tonkunst* (Manuel abrégé de musique à l'usage des écoles), Vienne, chez l'auteur, in-4°. 3° *Musikalische Zeitung für die Oesterreichischen Staaten* (Gazette musicale des États autrichiens), Vienne, chez l'auteur, première année, 1812, in-4°; deuxième année, 1813. Cette deuxième année n'a pas été achevée; elle finit au treizième numéro. 4° *Kirchen Musik-Ordnung; erklärendes Handbuch des musikalischen Gottesdienst für Kappelmeister, Regenschorst, Sänger und Tonkünstler* (l'Ordre de la musique d'église; manuel instructif du service divin pour les maîtres de chapelle, les directeurs de chœur, les chanteurs et les musiciens), Vienne, chez l'auteur, 1828, in-4°. Cet ouvrage semble n'être qu'une nouvelle édition du livre de François-Xavier Glöggel sur le même sujet. 5° Calendrier musical pour les États autrichiens, Vienne, 1842, in-8°.

**GLOESCH** (CHARLES-GUILLAUME), fils de Pierre Glösch, hautboïste de la musique de chambre du roi de Prusse, naquit à Berlin en 1752, et apprit, sous la direction de son père, à jouer de la flûte et du clavecin. Vers 1765, il fut attaché au prince Ferdinand de Prusse, comme musicien de la chambre et comme maître de clavecin de la princesse. Il est mort à Berlin, le 21 octobre 1809, à l'âge de 77 ans. Cet artiste a composé la musique de deux petits opéras : 1° *la Fête des Vertus et des Grâces*, en 1775. 2° *Der Bruder Graurok und die Pilgerinn* (le Moine gris et la Pétérine); ce dernier a été publié en extrait pour le piano chez Kellstab, à Berlin. Les œuvres de musique instrumentale composées par Glösch sont : 1° Marche variée pour plusieurs instruments, Berlin, 1779. 2° Six duos pour flûte ou violon et basse, op. 1, *ibid.*, 1779. 3° Trois concertos pour flûte, op. 2. 4° Six sonatines pour clavecin, op. 3, 1780. 5° Vaudeville de *Figaro*, varié pour clavecin, Amsterdam.

**GLOGGNER** (GORNAND), né le 7 septembre 1763, à Kreut, en Bavière, reçut son instruction littéraire et musicale chez les Bénédictins de Tegernsee, entra dans cet ordre en 1781, et fut ordonné prêtre le 18 octobre 1789. L'abbé du monastère ayant remarqué les heureuses dispositions de Gloggner pour la musique, lui fit donner des leçons de composition par Michl, maître de chapelle du prince électoral de Bavière; ses progrès furent rapides.

Gloggner a écrit pour son couvent plusieurs messes et cantates d'église qui se sont fait remarquer par leur style facile et agréable. Après la suppression du monastère de Tegernsee, Gloggner s'est occupé de l'instruction de la jeunesse de ce lieu. Il vivait encore en 1817.

**GLOVATZ** (HANNI), facteur d'orgues allemand du seizième siècle, vivait à Rostock, vers 1500. Il y construisit, en 1505, un orgue de trente-neuf jeux, dont on trouve la description dans les *Synagm. mus.* de Frémontius, t. II, p. 64.

**GLUCK** (JAN), diacre à Markswörzenbach, sur la Saale, naquit à Plauen dans la première moitié du dix-septième siècle. Ce musicien a écrit sept morceaux dans le style madrigalesque, pour les sept dernières paroles de Jésus-Christ sur la croix; l'ouvrage a pour titre : *Heptalogus Christi musicus, musica ecclesiastica prodromus, oder musikalische Betrachtung den 7 Worte Christi am Creutz gesprochen, als ein Vortrag einer geistlichen Kirchenmusik*, Leipsick, 1680. La même idée a servi de thème à J. Haydn, plus d'un siècle après, pour un de ses plus beaux ouvrages.

**GLUCK** (CHRISTOPHE-WILLIBALD), illustre compositeur dramatique, partage avec plusieurs grands hommes la singulière destinée d'avoir illustré le cours d'une vie dont les circonstances les plus importantes ont été longtemps inconnues et ont donné lieu aux assertions les plus contradictoires. Le *Lexique allemand de la conversation*, d'après Forkel, et la *Biographie universelle* des frères Michaud, disent qu'il naquit, en 1714, dans le Haut-Palatinat, sur les frontières de la Bohême; Lipowsky, dans son *Lexique des musiciens de la Bavière*, place la date de sa naissance au 14 février 1712, et ajoute qu'il dut le jour à des parents obscurs et pauvres du Palatinat; j'ai suivi cette indication dans la première édition de mon livre. Le P. Dlabacz, de l'ordre des Prémontrés, au couvent de Strahow, en Bohême, publia, dans la septième partie de la *Statistique de la Bohême*, un essai sur les artistes de cette partie de l'empire d'Autriche, dans lequel il établissait que Christophe Gluck était né en 1714, à Weidenwangen, dans le Haut-Palatinat, où son père était chef des gardes-chasse du prince de Lobkowitz. Gerber suit ce renseignement dans son *Nouveau Lexique des artistes musiciens* (t. II, col. 544). Le même P. Dlabacz donna ensuite (1813) son *Lexique général et historique des*

artistes de la Bohême (1), où il ajoutait au prénom de Christophe, connu jusqu'alors, celui de Willibald, et disait que Gluck était né le 4 juillet 1714, à Weidenwang, que son père se nommait *Alexandre* et sa mère, *Walburge*. Dans l'article *Gluck* du *Dictionnaire* de Schilling (2), la date du 4 juillet 1714 est répétée, mais le prénom de Willibald est supprimé, ainsi que ceux des parents de l'artiste.

Un document qui renversait toutes ces données parut, en 1832, dans un journal qui se publiait à Munich sous le titre de : *Feuille bavaroise pour l'histoire, la statistique, la littérature et l'art* (3) : il fut répété par plusieurs autres. Ce document, découvert par un curé de Neustadt, sur la Naab, nommé *Lintl*, est un acte de baptême par lequel il paraissait que Gluck était né dans ce village, en 1700. Il est ainsi conçu : 25 martii anno 1700 baptizatus est à me M. Andrea Dosler, cooperator, Joannes Christophorus, Joannis Adami Gluck, venatoris aulici et Annae Catharinae filius legitimus, tenantis prae nobili Domino Joanne Christophoro Pfreimder de Bruckenthurn et Altensteinroth. De ce document il résultait que Gluck serait né à Neustadt et non à Weidenwang; qu'il se serait appelé *Jean-Christophe* et non *Christophe-Willibald*; que son père se serait appelé *Jean-Adam* au lieu d'*Alexandre*, et sa mère *Anne-Catherine* au lieu de *Walburge*; enfin, qu'il serait né quatorze ans avant l'époque indiquée par Forkel, Diabacz et leurs copistes. Gassner s'empressa de recueillir cette version nouvelle pour le supplément du *Lexique* de Schilling; mais il est revenu à celle de Diabacz et de Schilling dans son *Dictionnaire universel de musique* (4). Le fait est que le document découvert par le curé de Neubaus se rapporte à un individu différent du grand artiste connu par les belles créations admirées dans toute l'Europe : cette vérité est démontrée par deux autres documents originaux qui existaient dans la précieuse collection d'Alois Fuchs, qui fut chanteur de la chapelle impériale et employé de la chancellerie de la guerre, à Vienne. Le premier de ces monuments historiques est un certificat de vie délivré à Gluck par le marquis de Noailles, ambassadeur à Vienne, et dans lequel on lit :

« Nous, Emmanuel-Louis, marquis de Noail-  
« les..., certifions à tous ceux à qui il appar-  
« tiendra que *Christophe Gluck, né le deux*  
« *juillet mil sept cent quatorze*, compositeur  
« et directeur de la musique de Sa Majesté Im-  
« périale, demeurant en cette ville, rue de Ca-  
« rinthie, paroisse Saint-Étienne..., est ac-  
« tuellement vivant, pour s'être présenté  
« aujourd'hui devant nous, à l'effet d'obtenir  
« le présent certificat de vie, qu'il a signé  
« avec nous. En foi de quoi, etc... Fait à  
« Vienne, en notre hôtel, le huit octobre mil  
« sept cent quatre-vingt-cinq. » L'autre docu-  
ment est l'extrait des registres de la paroisse  
de Weidenwang, près de Neumarkt, en cette  
forme :

| Baptizans.   | Baptizatus    | Parentes           | Levantes                      |
|--------------|---------------|--------------------|-------------------------------|
| Simon Pabet, | Christophorus | Alexander          | Christoph.                    |
| 4 juli 1714. | Willibaldus.  | Glück              | Fleischmann                   |
|              |               | utor Wal-<br>burge | hospes la<br>Weiden-<br>wang. |

Il résulte de cette pièce que la date du 4 juillet, donnée par Diabacz et adoptée dans le *Lexique* de Schilling comme celle de la naissance de Christophe-Willibald Gluck, est celle du jour de son baptême. Enfin, des deux documents qui viennent d'être cités, et qui ont été publiés pour la première fois dans la *Gazette générale de musique de Leipzig*, n° 16 de l'année 1832, il est prouvé que l'illustre compositeur naquit le 2 juillet 1714, que ses prénoms étaient Christophe-Willibald, que son père se nommait Alexandre, sa mère, Walburge, et, enfin, que le lieu de la naissance fut Weidenwang, près de Neumarkt, dans le Haut-Palatinat, aux frontières de la Bohême.

Antoine Schmid, savant conservateur de la Bibliothèque impériale de Vienne, a publié, en 1854, une monographie de la vie et des œuvres de Gluck dans laquelle il a porté les soins minutieux qu'on remarque dans tous ses ouvrages. J'emprunte à ce livre des renseignements sur la jeunesse de ce grand artiste qui n'ont pas été connus antérieurement à cette publication. Les premières années de son enfance se passèrent dans la seigneurie d'Eisenberg, qui appartenait au prince de Lobkowitz, dont Alexandre Gluck était serviteur. Il reçut sa première instruction élémentaire dans l'école de ce lieu. A l'âge de douze ans, il fut envoyé au Collège des Jésuites dans la petite ville de Komotau et y fit ses études entre les années 1736 et 1752. Il y reçut des leçons de chant, de violon, de clavecin et d'orgue, et fut employé à chanter au chœur dans l'église

(1) *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen*, etc. Prague, 1815, 4<sup>e</sup>, 1<sup>er</sup> vol. col., 169.

(2) *Universal-Lexikon der Tonkunst*. T. III, p. 234.

(3) *Bayerischen Blätter für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst*, 1832, n° 21.

(4) *Universal-Lexikon der Tonkunst*. Stuttgart, 1849, grand in-8.

de Saint-Ignace. Dans l'année 1752, Gluck, parvenu à l'âge de dix-huit ans, se rendit à Prague, dans le but d'y continuer ses études musicales. En allant chanter et jouer du violon dans les églises de cette ville pour gagner quelque argent, il fut remarqué dans celle du couvent polonais de Sainte-Agnès par le P. Czernoborsky, grand musicien qui fut le maître du célèbre organiste Seger. Gluck se perfectionna, sous sa direction, dans l'art du chant et apprit à jouer du violoncelle, qui devint son instrument favori. Les dimanches et fêtes, il allait de village en village chanter dans les églises, et jouer du violon pour la danse des paysans ; et de temps en temps il donnait de petits concerts dans les villes les plus importantes du pays et s'y faisait entendre sur le violon. En 1756, il se rendit à Vienne, où vivaient encore, lorsqu'il y arriva, les célèbres maîtres Antoine Caldara, Jean-Joseph Fux, les frères François et Ignace Conti, ainsi que Joseph Porcile, musicien de la cour impériale, et compositeur distingué d'opéras. Le jeune artiste ne pouvait arriver dans des circonstances plus heureuses pour augmenter ses connaissances dans l'art.

Vers le même temps, le prince de Melzi, dont la résidence était à Milan, se trouvait dans la capitale de l'Autriche. Frappé de l'heureuse organisation de Gluck, qu'il avait rencontré dans le palais du prince de Lobkowitz, il l'engagea pour sa musique particulière et l'emmena à Milan, où il le confia aux soins de Jean-Baptiste Sammartini, compositeur et organiste de grand talent, pour qu'il complétât son instruction dans l'harmonie et dans le contrepoint. Après quatre ans d'études, Gluck se sentit en état d'écrire pour le théâtre. Son premier opéra, intitulé : *Artaserse*, fut représenté à Milan, en 1741 ; il fut suivi d'*Ipermestre* et de *Demetrio*, à Venise (1742) ; de *Demofonte*, à Milan (1743) ; de *l'Artamene*, à Crémone (1745) ; de *Siface*, à Milan (1745) ; de *l'Alessandro nell'Indie*, à Turin (1744), et de la *Fedra*, à Milan (1744).

Toutes ces productions, ayant été bien reçues du public, mirent Gluck au rang de meilleurs compositeurs ; sa réputation s'étendit, et l'administration de l'Opéra de Hay-Market, à Londres, l'appela, en 1745, pour écrire deux ouvrages. Il ne paraît pas que Gluck ait complètement réussi dans ces compositions, dont l'une avait pour titre : *la Caduta de' Giganti*, représentée le 7 janvier 1745, et dont l'autre était *l'Artamene*, joué à Crémone, en 1744. Händel les ayant entendues, les déclara détestables, et depuis lors il manifesta toujours peu d'es-

time pour les talents de ce grand artiste. Il est vrai que, jusque-là, Gluck comblait avoir méconnu la destination de son génie ; il avait obtenu des succès, mais dans une route qu'il avait trouvée tracée, et dans le style qui était alors en vogue en Italie. C'est à l'époque de son voyage en Angleterre qu'une révolution se fit dans son esprit, et qu'il commença à chercher la vérité dramatique pour laquelle il était né.

Une circonstance, indifférente en apparence, fut la cause de ce grand changement ; la voici : indépendamment des deux opéras qu'on avait demandés à Gluck pour le théâtre de Londres, on l'avait engagé à arranger un *pasticcio*. On sait que ce sont des poèmes auxquels on adapte des morceaux de musique choisis dans d'autres opéras. Il prit donc dans tous ses ouvrages les morceaux qui avaient toujours été applaudis, et les arrangea avec le plus d'art et d'habileté qu'il put sur le poème qui lui avait été donné, et qui s'appelait, à ce qu'on croit, *Pyrame et Thisbé*. A la représentation, Gluck fut étonné de voir que les mêmes morceaux qui avaient produit le plus grand effet dans les opéras pour lesquels ils avaient été composés, n'en faisaient pas, transportés sur d'autres paroles et adaptés à une autre action. En y réfléchissant, il jugea que toute musique bien faite a une expression propre à la situation pour laquelle elle a été composée, et que cette expression est une source d'effet plus riche et plus puissante que le plaisir vague dont l'oreille est chatouillée par un arrangement de sons bien combinés. Il conclut aussi de ce qu'il avait remarqué dans son *pasticcio* que la force du rythme et de l'accent des paroles est un puissant auxiliaire pour le musicien, quand il sait en tirer parti. Il prit dès lors la résolution de renoncer au genre italien de son temps, dont on pouvait dire avec raison, comme l'abbé Armand, que l'Opéra était un concert dont le drame était le prétexte.

Dans un intervalle entre les représentations de ses opéras à Londres, Gluck avait fait un court voyage à Paris pour y entendre les opéras de Rameau, qui lui suggérèrent ses premières idées sur la déclamation du récitatif. Revenu à Londres, et après y avoir rempli ses engagements, il retourna en Allemagne par Hambourg et s'arrêta quelque temps à Dresde, vers la fin de l'année 1746.

De retour à Vienne, Gluck y composa quelques opéras et des symphonies (1). Il m'écrivait

(1) Les thèmes de six de ces symphonies sont rapportés dans le Catalogue thématique de la musique en vogue chez Breitkopf, à Leipzig, 1762.



pas né pour ce dernier genre ; la musique n'était quelque chose pour lui que lorsqu'elle était appliquée non-seulement à des paroles, mais à une action dramatique. Pendant la durée de son séjour dans la capitale de l'Autriche, il chercha à réparer le vice de sa première éducation. La nature lui avait donné le goût de la littérature comme celui de la musique ; il se mit à travailler avec ardeur. L'étude de langues, la lecture des meilleurs ouvrages en tout genre, et la conversation des hommes de mérite fortifièrent ses idées sur la nécessité d'une réforme de la musique dramatique, et c'est de cette époque que ses ouvrages prirent insensiblement la teinte de son genre particulier. Le style de Gluck avait pris un caractère évidemment plus dramatique et plus grandiose dans la *Sémiramide riconosciuta* qu'il écrivit à Vienne, en 1748, sur le poème de Métastase : déjà son récitatif y est plus accentué que dans ses productions précédentes, et son harmonie y prend une teinte plus germanique.

En 1749, il fut appelé à Copenhague pour y composer une sérénade en deux actes, intitulée : *Arkade*, à l'occasion du jour de naissance du roi Christian VII. La partition de cet ouvrage existe à la Bibliothèque royale de Berlin (1).

La réputation toujours croissante de Gluck le fit rappeler en Italie, en 1750 ; là il écrivit, pour le théâtre Argentina, à Rome, *Telemacco*, et la *Clemenza di Tito* ; à Naples, *Il Trionfo di Camillo* ; et l'*Antigono*, à Rome. C'est dans le *Telemacco* que Gluck employa, dans un chœur, le motif qui lui a servi plus tard pour l'introduction de l'ouverture d'*Iphtigénie en Aulide*. Ce motif avait été trouvé auparavant et traité par Feo, compositeur napolitain, dans une messe dont la partition manuscrite se trouve à la Bibliothèque du Conservatoire de musique à Paris. L'ouverture du même *Telemacco* est devenue celle d'*Armide* ; cette circonstance fait voir le cas qu'on doit faire des critiques de journaux ; car les gens de lettres et les connaisseurs du temps ne manquèrent pas de féliciter l'auteur d'*Armide* sur le ton chevaleresque qu'il avait si heureusement mis dans cette ouverture.

Dans les ouvrages dont on vient de parler, Gluck avait commencé la réforme de son style ; chaque nouvelle production de sa plume était un pas de plus dans la route qu'il s'était tracée. C'est dans ces idées qu'il écrivit, à Vienne,

de 1761 à 1764, *Alceste*, *Paris et Hélène* et *Orphée*. Pour achever la révolution musicale qu'il avait entreprise, il avait besoin d'un poète qui comprit ses idées, qui voulait s'y prêter, et qui eût assez de talent pour le faire avec succès. Il rencontra tout ce qu'il pouvait désirer dans Calzabigi, auquel il dut les pièces qui viennent d'être citées. Moins riches de poésie que les drames de Métastase, mais plus heureusement disposés pour la musique, les poèmes de ces opéras présentent des situations dramatiques du plus bel effet. Rien de plus favorable aux inspirations du musicien que les belles scènes où Alceste consulte l'oracle sur le sort de son époux, et se dévoue pour le sauver ; rien surtout n'est comparable au magnifique tableau du deuxième acte d'*Orphée*. C'est dans ce second acte que Gluck s'est élevé au plus haut degré du sublime où il soit jamais parvenu. Dès la première ritournelle, le spectateur pressent tout l'effet de la scène qui va se passer sous ses yeux. La gradation parfaite observée dans les sensations du chœur des démons, la nouveauté des formes, et surtout le pathétique admirable qui règne dans tout le chant d'*Orphée*, font de cette scène un chef-d'œuvre qui résistera à tous les caprices de la mode, et qui sera toujours considéré comme une des plus belles productions du génie.

Gluck a mis en tête de ses partitions d'*Alceste* et de *Paris et Hélène* deux épitres dédicatoires dans lesquelles il rend compte de ses idées sur la musique dramatique, et du plan qu'il a suivi dans ses ouvrages. Il est curieux de voir Gluck faire en quelque sorte lui-même l'histoire de ses idées sur la nature de l'Opéra. Je crois devoir donner ici ces deux morceaux, et je pense qu'on les verra avec plaisir, parce qu'ils sont de nature à mieux faire connaître les principes de cet artiste célèbre, que ne pourraient le faire des volumes de dissertations.

#### ÉPIQUE DEDICATOIRE D'ALCESTE.

« Lorsque j'entrepris de mettre en musique  
« l'opéra d'*Alceste*, je me proposai d'éviter  
« tous les abus que la vanité mal entendue des  
« chanteurs et l'excessive complaisance des  
« compositeurs avaient introduits dans l'Opéra  
« Italien, et qui, du plus pompeux et du plus  
« beau des spectacles, avaient fait le plus en-  
« nuis et le plus ridicule. Je cherchai à ré-  
« duire la musique à sa véritable fonction,  
« celle de seconder la poésie pour fortifier  
« l'expression des sentiments et l'intérêt des  
« situations, sans interrompre l'action et la  
« refroidir par des ornements superflus ; je crus  
« que la musique devait ajouter à la poésie ce

(1) Antoine Schmid a ignoré la circonstance de ce voyage de Gluck à Copenhague, et n'a pas eu connaissance de l'ouvrage qu'il y écrivit.

« qu'ajoutent à un dessin correct et bien composé la vivacité des couleurs et l'accord heureux des lumières et des ombres, qui servent à animer les figures sans en altérer les contours. Je me suis donc bien gardé d'interrompre un acteur dans la chaleur du dialogue, pour lui faire attendre une ennuyeuse ritournelle, ou de l'arrêter au milieu de son discours sur une voyelle favorable, soit pour déployer dans un long passage l'agilité de sa belle voix, soit pour attendre que l'orchestre lui donnât le temps de reprendre haleine pour faire un point d'orgue.

« Je n'ai pas cru non plus devoir ni passer rapidement sur la seconde partie d'un air, lorsque cette seconde partie était la plus importante, afin de répéter régulièrement quatre fois les paroles de l'air, ni finir l'air où le sens ne finit pas, pour donner au chanteur la facilité de faire voir qu'il peut varier à son gré, et de plusieurs manières, un passage.

« Enfin, j'ai voulu proscrire tous ces abus contre lesquels, depuis longtemps, se criaient en vain le bon sens et le bon goût.

« J'ai imaginé que l'ouverture devait prévenir les spectateurs sur le caractère de l'action qu'on allait mettre sous ses yeux, et leur indiquer le sujet; que les instruments ne devaient être mis en action qu'en proportion du degré d'intérêt et de passion, et qu'il fallait éviter surtout de laisser dans le dialogue une disparate trop tranchante entre l'air et le récitatif, afin de ne pas tronquer à contre-sens la période, et de ne pas interrompre mal à propos le mouvement et la chaleur de la scène.

« J'ai cru encore que la plus grande partie de mon travail devait se réduire à chercher une belle simplicité, et j'ai évité de faire parade de difficultés aux dépens de la clarté; je n'ai attaché aucun prix à la découverte d'une nouveauté, à moins qu'elle ne fût naturellement donnée par la situation, et liée à l'expression; enfin il n'y a aucune règle que je n'aie cru devoir sacrifier de bonne grâce en faveur de l'effet.

« Voilà mes principes; heureusement le poëme se prêtait merveilleusement à mon dessein. Le célèbre auteur d'*Alceste* (1), ayant conçu un nouveau plan de drame lyrique, avait substitué aux descriptions fleuries, aux comparaisons inutiles, aux

« froides et sentencieuses moralités, des passions fortes, des situations intéressantes, le langage du cœur et un spectacle toujours varié. Le succès a justifié mes idées, et l'approbation universelle, dans une ville aussi éclairée (2), m'a démontré que la simplicité et la vérité sont les grands principes du beau dans toutes les productions des arts, etc. »

Il me semble qu'on ne peut lire cette sorte de profession de foi de Gluck, en ce qui concerne l'Opéra, sans être frappé des considérations suivantes : il était âgé de quarante-quatre ans lorsqu'il écrivit *Alceste*, où il se conforma pour la première fois aux principes qu'il expose dans son épître; jusque-là il avait suivi d'une manière plus ou moins absolue les formes arrêtées par les compositeurs italiens qui l'avaient précédé. Plus de vingt opéras écrits par lui, soit en Italie, soit en Angleterre, soit à Vienne, ne faisaient voir que de légères traces d'individualité, et depuis vingt et un ans il parcourait la carrière du théâtre lorsqu'il imagina d'y porter la réforme : n'est-il pas évident, d'après cela, que le talent de Gluck fut plutôt le résultat de la réflexion et d'une sorte de philosophie de l'art, que d'un penchant irrésistible, tel qu'il s'en est manifesté dans l'organisation de certains grands artistes? Remarquez, au reste, que ce n'est pas le premier exemple d'une grande et juste renommée fondée par suite de méditations tardives. Rameau, qui précéda Gluck, et qui fut aussi réformateur, avait près de soixante ans quand il écrivit son premier opéra. Jusque-là il s'était borné à réfléchir sur les défauts de la musique de son temps. La suite fera voir que Gluck n'entra que pas à pas dans sa route particulière, et qu'en continuant de se faire une philosophie de la musique dramatique, il apporta dans ses premières idées des modifications qui ont achevé d'imprimer à ses productions le cachet d'individualité auquel il a dû sa grande renommée. Remarquez encore que cette approbation dont il se vante n'était pas si universelle qu'il vient de le dire; car il va se plaindre tout à l'heure des critiques qu'on a faites de ses idées. Dans le fait, cette approbation s'était bornée à celle de quelques amis et de la cour de l'empereur, qui était fort habile en musique. Écoutons ce que Gluck va nous dire à ce sujet dans son épître dédicatoire de *Paris et Hélène*.

« Je ne me suis déterminé à publier la musique de *Alceste* que dans l'espoir de trouver des imitateurs. J'osais me flatter qu'en suivant la route que j'ai ouverte, on s'efforcerait de détruire les abus qui se sont introduits dans

(1) Calzabigi.

(2) Vienne.

« le spectacle italien, et qui le déshonorent.  
 « Je l'avoue avec douleur, je l'ai tenté vaine-  
 « ment jusqu'ici. Les demi-savants, les doc-  
 « teurs de goût, *i buongustai*, espèce mal-  
 « heureusement trop nombreuse, et de tout  
 « temps mille fois plus funeste au progrès des  
 « arts que celle des ignorants, se sont déclarés  
 « contre une méthode qui, en s'établissant,  
 « anéantirait leurs prétentions.

« On a cru pouvoir prononcer sur l'*Alceste*  
 « d'après des répétitions informes, mal dirigées  
 « et plus mal exécutées; on a calculé, dans un  
 « appartement, l'effet que cet opéra pourrait  
 « produire sur un théâtre; c'est avec la même  
 « sagacité que, dans une ville de la Grèce, on  
 « voulut juger autrefois, à quelques pieds de  
 « distance, de l'effet de statues faites pour être  
 « placées sur de hautes colonnes. Un de ces  
 « délicats amateurs, qui ont mis toute leur  
 « âme dans leurs oreilles, aura trouvé un air  
 « trop âpre, un passage trop dur ou mal pré-  
 « paré, sans songer que, dans la situation, cet  
 « air, ce passage, étaient le sublime de l'ex-  
 « pression, et formaient le plus heureux con-  
 « traste. Un harmoniste pédant aura remarqué  
 « une négligence ingénieuse ou une faute  
 « d'impression, et se sera empressé de dénoncer  
 « l'une et l'autre, comme autant de péchés  
 « irrémissibles contre les mystères de l'har-  
 « monie; bientôt après une foule de voix se  
 « seront réunies pour condamner cette musi-  
 « que comme barbare, sauvage, extravagante.

« Il est vrai que les autres arts ne sont  
 « guère plus heureux, et Votre Altesse en de-  
 « vine la raison. Plus on s'attache à chercher  
 « la perfection et la vérité, plus la précision  
 « et l'exactitude deviennent nécessaires. Les  
 « traits qui distinguent Raphaël de la foule des  
 « peintres sont en quelque sorte insensibles;  
 « de légères altérations dans les contours ne  
 « détruiraient point la ressemblance dans une  
 « tête de caricature, mais elles défigureront  
 « entièrement le visage d'une belle personne:  
 « je n'en veux pas d'autre preuve que mon  
 « air d'Orphée, *Che farò senza Euridice?*  
 « Faites-y le moindre changement, soit dans  
 « le mouvement, soit dans la tournure de l'ex-  
 « pression, et cet air deviendra un air de ma-  
 « rionnettes. Dans un ouvrage de ce genre, une  
 « note plus ou moins soutenue, une altération  
 « de force ou de mouvement, un *appoggiature*  
 « hors de place, un trille, un passage, une rou-  
 « lade, peuvent ruiner l'effet d'une scène tout  
 « entière. Aussi lorsqu'il s'agit d'exécuter une  
 « musique faite d'après les principes que j'ai  
 « établis, la présence du compositeur est-elle,

« pour ainsi dire, aussi nécessaire que le soleil  
 « l'est aux ouvrages de la nature; il en est l'âme  
 « et la vie; sans lui, tout reste dans la confu-  
 « sion et le chaos: mais il faut s'attendre à ren-  
 « contrer ces obstacles tant qu'on rencontrera  
 « dans le monde de ces hommes qui, parce  
 « qu'ils ont des yeux et des oreilles, n'importe  
 « de quelle espèce, se croient en droit de juger  
 « des beaux-arts, etc., etc. Il y a loin, comme  
 on voit, de ces plaintes amères aux enchante-  
 ments de l'épître dédicatoire d'*Alceste*.

En 1765, Gluck fut chargé de composer la  
 musique d'un opéra pour le mariage de Jo-  
 seph II; dans cet ouvrage (*il Parnasso con-  
 fuso*), l'archiduchesse Amalie chantait le rôle  
 d'Apollon; les autres archiduchesses Élisabeth,  
 Joséphine et Charlotte, représentaient les trois  
 Grâces; et l'archiduc Léopold était au clavecin.  
 Gluck écrivit aussi pour la fête de l'empereur  
 François I<sup>er</sup>, dans cette même année, *la Co-  
 rona*, action théâtrale de Métastase, qui fut  
 aussi exécutée par les princesses de la famille  
 impériale. Ce genre d'ouvrage ne convenait  
 pas plus au talent de l'illustre compositeur que  
 celui de l'opéra comique, qu'il traita plusieurs  
 fois pour les divertissements de la Cour. Il se  
 retrouva dans son domaine véritable lorsqu'il  
 écrivit, en 1766, l'*Alceste*, de Calzabigi, qui  
 fut représentée à Vienne, l'année suivante.  
 En 1769, Gluck écrivit, pour la Cour de Parme,  
 les intermèdes intitulés: *le Feste d'Apollo*;  
*Bauci et Filemone*, et *Aristeo*.

Ce grand artiste, dont l'Allemagne et l'Italie  
 admiraient les talents, n'était cependant pas  
 encore satisfait des résultats qu'il avait obtenus  
 dans ses derniers ouvrages. L'idée d'un poème  
 régulier, dont la musique ne ferait que fortifier  
 les situations sans l'isoler de la pensée du poète,  
 occupait sans cesse son imagination. Il crut  
 que la scène française était plus propre qu'une  
 autre à réaliser son dessein, et il en parla au  
 bailli du Rollet, qui se trouvait à Vienne en  
 1772, attaché à l'ambassade de France. C'était  
 un homme d'esprit, qui avait le goût et l'habi-  
 tude du théâtre, et qui, malgré ses préventions  
 en faveur de l'Opéra français, fut vivement  
 frappé des idées que lui présenta Gluck. Il les  
 adopta avec chaleur, et de concert avec lui,  
 choisit l'*Iphigénie* de Racine, comme le sujet  
 le plus propre à réunir tout l'intérêt de la  
 tragédie aux grands effets d'une musique pas-  
 sionnée et dramatique. Gluck se mit aussitôt à  
 l'ouvrage, et, dès la fin de la même année, on  
 fit à Vienne des répétitions d'essai du nouvel  
 opéra.

Le bailli du Rollet écrivit alors à l'adminis-

tration de l'Opéra pour lui proposer d'engager le célèbre musicien à venir monter son ouvrage à Paris. Sa lettre, dans laquelle il entraînait dans beaucoup de détails sur le nouveau système de musique dramatique qui avait été adopté dans la composition de l'*Iphigénie*, fut insérée dans le *Mercur de France*, au mois d'octobre 1773. Ce fut le premier signal de la fameuse polémique des *Gluckistes* et des *Piccinnistes*. Une autre lettre, écrite par Gluck lui-même au commencement de 1778, succéda à celle de du Rollet. Beaucoup d'opposition au projet d'une révolution musicale se rencontrait dans l'administration de l'Opéra; on eut recours à la Dauphine, Marie-Antoinette, qui avait été élève de Gluck, et toutes les difficultés furent levées. Après de nombreuses répétitions d'une composition que les musiciens français d'alors ne parvinrent à exécuter qu'avec beaucoup de peine, *Iphigénie en Aulide* fut représentée pour la première fois à l'Opéra le 19 avril 1774. Gluck était alors âgé de soixante ans; ainsi, c'est dans l'âge où les hommes de talent voient s'affaiblir la force de leur génie, que le sien brilla de son éclat le plus vif, et qu'il établit les bases les plus solides de sa réputation.

Cette musique vraie, pathétique, dont aucune autre jusque-là n'avait donné l'idée, fit un effet prodigieux sur les habitudes de l'Opéra. Le public français y trouvait ce qu'il recherchait alors au théâtre : la vérité dramatique et beaucoup de respect pour les convenances de la scène. Les vieux admirateurs de la musique de Lulli et de Rameau regrettaient, il est vrai, le bon temps où les chants de *Bellerophon*, d'*Amadis* et des *Indes galantes* charmaient leur jeunesse; mais ils étaient en petit nombre. Les querelles des Bouffons (en 1755) avaient disposé les esprits à croire qu'on pouvait faire d'autre musique que la musique française de ce temps. Les littérateurs qui, à cette époque, donnaient le ton en toutes choses, se firent les prôneurs d'une innovation qui était favorable à leurs prétentions (1); la haute société fit le reste : car la cour protégeait Gluck, et l'on devait être de l'avis de la cour. Après *Iphigénie* vinrent *Orphée* et *Alceste*, qui furent traduits sur les partitions italiennes. Gluck y fit les changements qu'exigeait son

nouveau système dramatique; *Alceste* y gagna : il n'en fut pas de même d'*Orphée*. Il n'y avait point, en France, de contralto pour chanter le rôle principal; il fallut transposer ce rôle et l'ajuster pour une *Asute-contre*, ce qui était à la musique le caractère de profonde mélancolie qui convenait si bien au sujet : c'était déjà un mal; mais ce n'était pas tout. Par un excès de complaisance pour Legros, l'acteur le plus renommé de cette époque, Gluck consentit à ajuster quelques traits de mauvais goût dans le rôle principal, ce qui est d'autant plus remarquable, que ce grand musicien n'avait jamais eu de ces sortes de condescendances, même lorsqu'il écrivait en Italie.

Tel qu'il est, cet ouvrage est néanmoins encore un chef-d'œuvre; aussi obtint-il, ainsi qu'*Alceste*, un succès d'enthousiasme. La réputation de Gluck était si bien établie, qu'on n'osait plus prononcer le nom d'un autre musicien. C'était une espèce de délire; on sollicitait la faveur d'être admis aux répétitions de ses ouvrages, comme on aurait pu le faire pour le meilleur spectacle. Les répétitions générales d'*Orphée* et d'*Alceste* furent les premières qu'on rendit publiques en France. L'affluence qui s'y porta fut immense; on fut obligé de renvoyer plusieurs milliers de curieux. Ces répétitions n'étaient pas moins piquantes par les singularités de l'auteur, ses boutades et son indépendance, que par la nouveauté de la musique. C'est là qu'on vit des grands seigneurs, et même des princes, s'empreser de lui présenter son surteut et sa perruque quand tout était fini; car il avait l'habitude d'ôter tout cela, et de se coiffer d'un bonnet de nuit avant de commencer ses répétitions, comme s'il eût été retiré chez lui. Il avait donné, en 1775, le petit opéra de *Cythère assiégée*, qui eut peu de succès; l'abbé Arnaud dit, à propos de cet ouvrage, qu'*Hercule* était plus habile à manier la massue que les fusaux. Les amateurs de la vieille musique française reprochaient à l'*Iphigénie* de Gluck d'être trop italienne, tandis que d'autres, initiés à la connaissance des œuvres de Jomelli, de Traetta et de Piccini, lui trouvaient le défaut contraire. Ces derniers, qui étaient en assez grand nombre et qui avaient quelque crédit, obtinrent qu'on fit venir Piccini à Paris, et qu'on le chargeât de la composition d'un opéra. Cet adversaire était plus difficile à vaincre que Rameau et Lulli; aussi Gluck ne put-il se défendre de montrer de l'humeur, quand il eut appris qu'on avait donné à son antagoniste l'opéra de *Roland* à faire concurrence avec lui; il était alors à Vienne,

(1) « Toutes les musiques que je connais, disait l'abbé Arnaud, quelques jours après la première représentation d'*Iphigénie*, sont à celle de M. Gluck ce que les tableaux de genre sont aux tableaux d'histoire; ce que l'épigramme et le madrigal sont au poème épique; jamais on ne donne ce caractère de magnificence et de grandeur aux compositions musicales. »

où il venait de terminer son *Armide* (en 1777). Il avait commencé le *Roland*, mais l'engagement de Piccini le fit renoncer à cet ouvrage, et il écrivit à ce sujet au bailli du Rollet, son ami, une lettre pleine d'expressions hautes et dédaigneuses, qui fut insérée dans l'*Année Littéraire*, et qui devint une déclaration de guerre en forme (1).

Deux partis violents se formèrent aussitôt : les gens de lettres s'enrôlèrent dans l'un ou dans l'autre, et les journaux furent remplis tous les matins d'épigrammes, de bons mots et d'injures que les coryphées de chaque parti se décochaient (2). Les chefs des *Gluckistes* étaient Suard et l'abbé Arnaud ; du côté des *Picciniastes* on comptait Marmontel, La Harpe, Ginguené, et jusqu'au froid d'Alembert. La plus haute société, les femmes du meilleur ton, entraient avec chaleur dans cette querelle grotesque. Les soupers, alors à la mode, réunissaient les antagonistes, encore émus des impressions qu'ils venaient de recevoir au théâtre ; ils devenaient une arène, où l'on combattait avec chaleur pour des opinions mal définies ; on y entendait pousser des cris inhumains, et tout y présentait à l'œil de l'observateur un spectacle plus curieux que celui pour lequel on disputait. Cet état de choses dura

(1) « Je viens de recevoir, mon ami (écrivait-il), votre lettre du 15 janvier, par laquelle vous m'exhortiez à continuer de travailler sur les paroles de l'opéra de *Roland* ; cela n'est plus faisable, parce que quand j'ai appris que l'administration de l'Opéra, qui n'ignorait pas que je *Salvator Roland*, avait donné ce même ouvrage à M. Piccini, j'ai brisé tout ce que j'en avais déjà fait, qui peut-être ne valait pas grand-chose, et en ce cas le public doit avoir obligation à M. Marmontel qu'on ne lui fit pas entendre une mauvaise musique. D'ailleurs, je ne suis plus homme fait pour entrer en concurrence : M. Piccini aurait trop d'avantages sur moi, car, outre son mérite personnel, qui est aujourd'hui très-grand, il aurait celui de la nouveauté, moi ayant donné à Paris quatre ouvrages bons ou mauvais, n'importe ; cela use la fantaisie ; et puis je lui ai frayé le chemin, il n'a qu'à me suivre. Je ne vous parle pas de la protection : je sais sûr qu'un certain polichinelle de ma connaissance (Caracoli) donnera à dîner et à souper aux trois quarts de Paris pour lui faire des protestes, et que Marmontel, qui suit si bien faire des comtes, cotera à tout le royaume le mérite exclusif de M. Piccini. Je plains en vérité M. Robert (directeur de l'Opéra) d'être tombé dans les griffes de pareils personnages, l'un amateur exclusif de musique italienne, l'autre, auteur dramatique d'opéras prétendus comiques. Il lui faut voir la lune à midi. »

Après avoir parlé avec enthousiasme de son *Armide* et d'*Alceste*, il ajoute : « Il faut finir, autrement vous croiriez que je suis devenu fou ou chétif. Rien ne fait un si mauvais effet que de se louer soi-même, cela ne convient qu'à grand Corneille : moi-quant Marmontel ou moi nous nous louons, on se moque de nous et on nous rit au nez. Au reste vous avez raison de dire qu'on a trop négligé les compositeurs français, car, on je me

jusqu'en 1780, époque où Gluck retourna à Vienne ; alors les esprits se calmèrent, et l'on comprit qu'il valait mieux jouir des beautés répandues dans *Armide* et dans *Roland* que disputer sur leur mérite.

*Armide* fut représentée le 3 mars 1777 ; son succès ne vérifia pas les prédictions de Gluck. Loin de faire tourner la tête aux habitants de Paris, cette pièce fut reçue d'abord avec froid ; il fallut du temps pour la comprendre ; mais insensiblement on s'y accoutuma ; chaque reprise qu'on en fit augmenta le nombre de ses partisans, et l'indifférence finit par se transformer en enthousiasme. Cette indifférence, qui s'était manifestée aux premières représentations d'un ouvrage si plein de charme, n'est pas un des événements les moins singuliers de l'histoire de l'art : peut-être ne fut-ce que l'étonnement d'y trouver des chants qu'on n'attendait pas du génie énergique de Gluck.

Il n'en fut pas de même d'*Iphigénie en Tauride* ; tout Paris fut entraîné par cette merveille d'expression dramatique ; les ennemis de l'auteur furent même forcés de garder le silence. Quel moyen, en effet, de disputer contre de pareilles beautés, contre ce magnifique premier acte, contre ce somnolent d'*Oreste*, et contre tant de créations répandues à pleines

trompes fort, je crois que Caliste et Philidor, qui connaissent la coupe de l'opéra français, survivaient infiniment mieux le public que les meilleurs auteurs italiens, si on n'a pas enthousiasmé pas pour tout ce qui a l'air de nouveauté. »

(2) Le *Journal de Paris*, la *Gazette de Littérature*, le *Mercure* et l'*Année littéraire*, furent remplis, pendant plus de deux ans, d'une foule d'articles satiriques dont l'abbé Arnaud, Suard, La Harpe, Marmontel et Framery étaient les auteurs. L'abbé Leblond a réuni toutes ces pièces dans un volume qui a pour titre : *Mémoires pour servir à la révolution opérée dans la musique, par M. le chevalier Gluck*. Paris, 1781, in-8 de 604 pages. Parmi les anecdotes qui s'y trouvent, celles-ci pourront faire juger de la disposition d'esprit des antagonistes :

« On donnait la semaine dernière, à l'Opéra, *Alceste*, tragédie de M. le chevalier Gluck. Madame de Lescour jouait le rôle d'Alceste ; lorsque cette actrice, à la fin du second acte, chanta ces vers sublimes par son accent : *Il me déchire et m'arrache le cœur*, une personne s'écria : *Ah ! mademoiselle, venez m'arracher les oreilles !* Son voisin, transporté par la beauté de ce passage et par la manière dont il était rendu, lui répondit : « Ah ! monsieur, quelle fortune si c'est pour vous en donner d'autres ! » (*Journal de Paris*, 1777).

« Sevez-vous, disait quelquefois l'abbé Arnaud à l'archiphithète, que Gluck écrit avec la musique d'*Armide* et de *Roland* ? — De *Roland* ! dit son voisin, mais M. Piccini travaille actuellement à le mettre en musique ! — Eh bien, répliqua l'autre, tant mieux, nous aurons un *Orlando* et un *Orlandino*. »

On sait que les détracteurs de Gluck le logeaient rue du Grand Hurleur ; ceux de Piccini l'indiquaient sous le nom de *Rue des petits Chants* (des Petits-Champs).

main dans cette belle production ? Cependant Gluck était âgé de soixante-cinq ans lorsqu'il l'écrivit. Son rival Piccini avait aussi composé une *Iphigénie en Tauride* ; mais, malgré les beautés réelles qu'on y trouve, cet ouvrage ne put lutter contre celui de Gluck, et la victoire demeura à celui-ci.

Le peu de succès d'*Echo et Narcisse* (représenté le 21 septembre 1779), dernière composition de ce grand artiste, ne put nuire à sa renommée, trop bien établie. Il y a, d'ailleurs, dans cet ouvrage un chœur délicieux (*le dieu de Paphos et de Gnyde*) (Cnide), digne de son génie. Il avait projeté d'écrire l'opéra des *Danaïdes*, pour terminer sa carrière ; mais une attaque d'apoplexie, qui diminua sensiblement ses forces, le fit renoncer à cette entreprise ; il confia le poème à Salieri, et retourna à Vienne, où il jouit encore, pendant quelques années, de sa renommée et de l'aisance qu'il avait acquise par ses travaux. Une seconde attaque d'apoplexie l'enleva à ses amis et à l'art musical, le 25 novembre 1787. Il laissait à ses héritiers une fortune de six cent mille francs.

Un instinct, qu'il serait difficile d'analyser, indique à tous les hommes fortement organisés la position la plus favorable au développement de leurs facultés. C'est ce même instinct qui fit désirer à Gluck d'écrire pour l'Opéra français. Il sentait que c'était là que son système de vérité dramatique serait le mieux accueilli, et qu'il pourrait s'y livrer avec le plus abandon. Il savait que les Français étaient ce qu'ils sont encore aujourd'hui, c'est-à-dire moins sensibles aux beautés de la musique en elle-même, qu'à son application à l'action scénique, et qu'ils sacrifiaient volontiers les jouissances de leur oreille à celles de leur raison. Or, cette disposition, si nécessaire pour goûter la musique de Gluck, il ne la trouvait qu'en France. Tout en rendant justice à la force de son génie, les Italiens, et même les Allemands, ne pouvaient se soustraire aux conséquences de leur conformation, ni oublier que la musique était plutôt pour eux un plaisir sentimental qu'une récréation de l'esprit. Cette musique, ils la voulaient dominante et non point accessoire de l'action tragique, comme Gluck la fit quelquefois. Ils avouaient volontiers que ce grand musicien composait le récitatif mieux qu'aucun autre ; mais ils lui reprochaient de le multiplier à l'excès, et de briser souvent la phrase musicale en faveur de la poétique. Le soin qu'il a pris de développer, dans l'épître dédicatoire de *l'Alceste* italienne, les principes qui l'avaient guidé dans la composition de cet ouvrage,

prouve qu'il avait reconnu la nécessité de justifier son système auprès de ses compatriotes.

J'ai dit que les Français seuls rendirent d'abord justice à ce grand homme ; le pays qui l'avait vu naître ne montra pas seulement de l'indifférence pour sa musique ; des critiques amères y furent publiées sur les inventions qui s'y trouvaient : on crut les flétrir en disant qu'elles n'étaient bonnes que pour les Français. L'un des antagonistes les plus ardents de la musique de Gluck fut le savant Forkel, dont l'esprit sec et pédant était incapable de sentir ce qui tient à l'imagination et à la poétique de la musique. A propos de la publication d'une brochure qui parut à Vienne, en 1775, sur la révolution musicale opérée par Gluck (1), il inséra dans le premier volume de sa *Bibliothèque de musique* (2), une longue dissertation où il attaqua sans ménagement le système du grand artiste. Aux raisons qu'il donne pour soutenir son opinion, il est évident qu'il n'avait pas aperçu ce qu'il y avait de neuf et d'inventé dans l'objet de ses dénigrements.

Ce fut encore un homme de lettres qui, le premier, comprit en Allemagne le mérite du célèbre compositeur. Wieland, à la même époque où Forkel publiait sa diatribe, s'exprimait ainsi sur l'auteur d'*Iphigénie* : « Grâce au génie « puissant du chevalier Gluck, nous voilà donc « parvenus à l'époque où la musique a recou- « vré tous ses droits : c'est lui, et lui seul, qui « l'a rétablie sur le trône de la nature, d'où la « barbarie l'avait fait descendre, et d'où l'igno- « rance, le caprice et le mauvais goût la te- « naient jusqu'à présent éloignée. Frappé « d'une des plus belles maximes de Pythagore, « il a préféré les muses aux sirènes (3), il a « substitué de vains et faux ornements cette « noble et précieuse simplicité qui, dans les « arts comme dans les lettres, fut toujours le « caractère du vrai, du grand et du beau. Eh ! « quels nouveaux prodiges n'enfanterait pas « cette âme de feu, si quelque souverain de « nos jours voulait faire pour l'Opéra ce que « fit autrefois Périclès pour le théâtre d'Athè- « nes ! » L'admiration si bien exprimée par le littérateur allemand ne trouva point d'échos parmi les musiciens de la Germanie, pendant le reste du dix-huitième siècle. Vienne, témoin des premiers triomphes de Gluck, continue

(1) *Ueber die Musik des Ritters Christoph von Gluck, etc.* 1775, in-8°.

(2) *Musikalisch-Kritische Bibliothek, von Johann Nicolaus Forkel, t. 1<sup>er</sup>, p. 55.*

(3) Ces mots ont été placés comme devise au bas du portrait de Gluck.

même à se montrer insensible à sa gloire ; mais l'Allemagne du nord est revenue de ses préjugés, et proclame aujourd'hui le nom de Gluck comme un de ceux dont elle s'honore le plus.

Dans le vrai, les compatriotes de Gluck goûtaient peu sa nouvelle manière, et ce fut surtout ce motif qui lui fit désirer de travailler pour l'Opéra français. Il lui avait suffi de jeter les yeux sur les partitions de Lulli, de Rameau et de leurs imitateurs, pour voir que c'était par leurs qualités dramatiques que ces auteurs avaient réussi. Le récitatif de Lulli était de la déclamation notée, et cette déclamation occupait une grande place dans les ouvrages de ce vieux musicien. Rameau se distinguait surtout par la beauté de ses chœurs, et les chœurs entraient pour beaucoup dans le système de Gluck. Tout lui faisait donc pressentir que la France serait le théâtre de sa gloire, et il ne se trompait pas. D'ailleurs, les littérateurs, qui devaient appuyer son système, étaient sans influence à Vienne, et ils dictaient les arrêts du goût à Paris. Ils contribuèrent beaucoup à donner de l'éclat à ses succès dans cette dernière ville, mais peut-être lui firent-ils quelquefois nuisibles. Loin de chercher à modérer ses idées, ces gens de lettres le poussèrent sans cesse vers l'expression dramatique, à laquelle ils voulaient que tout fût sacrifié. C'est sans doute à ces amis imprudents qu'il faut attribuer l'exagération dans laquelle il tombe en plusieurs endroits. Cette exagération se fait remarquer à la multitude de phrases courtes de mélodie qu'il a introduites au milieu de son récitatif, et qui, sans être des airs, empêchent qu'on ne sente le commencement des airs véritables, et jettent de la monotonie dans le développement des scènes.

Les transformations de quelques parties de l'art musical, surtout de l'instrumentation et des développements de l'idée principale, ont dû faire vieillir les compositions de Gluck sous certains rapports ; mais pour juger du mérite de ses ouvrages, il ne faut pas les comparer avec les produits d'une époque de l'art d'instrumenter plus avancée que celle où il a vécu ; il faut voir en quel état il a trouvé cet art, ce qu'il a fait pour le perfectionner, et surtout, ne pas oublier qu'il s'était renfermé dans les conditions du système d'expression dramatique. On peut ne pas aimer ce système, et l'on conçoit que les amateurs passionnés de la musique purement italienne n'y trouvent guère de plaisir ; mais une fois le système admis, on est forcé d'avouer que Gluck a déployé une supériorité,

une force d'invention, dont rien n'avait donné l'idée avant lui, et qui n'a point été égalée en son genre. Quel est le musicien, assez éclairé pour n'avoir point de prévention, qui refusera son admiration à la grandeur qui brille dans le dessin des rôles d'Agamemnon et de Clytemnestre ? Qui sera insensible à des mélodies expressives, telles que : *Armex-vous d'un noble courage ; Par un père cruel à la mort condamnée ; Alceste, au nom des dieux ?* Qui n'éprouvera les plus vives émotions aux accents passionnés d'*Alceste*, aux voluptueuses cantilènes d'*Armide*, aux tourments si bien exprimés d'*Oreste*, aux regrets touchants d'*Orphée* ? Qui ne voudra rendre hommage à la vaste raison qui domine toujours la création mélodique, sans nuire à la verve de l'inspiration ? Les beautés répandues dans les partitions de Gluck sont de tous les temps, pour qui cherche dans la musique autre chose que des formes d'époques que le temps engloutit.

Ces beautés, il est vrai, ne sont pas sans mélange. On a reproché à Gluck, avec raison, de chanter quelquefois péniblement ; de manquer de variété dans ses tours de modulation et d'avoir évité avec affectation le développement des formes musicales. Il faut l'avouer, ces reproches ne sont pas dénués de fondement. Soit système, soit qu'on ne puisse posséder une qualité éminente qu'aux dépens de quelque autre, il est certain que les mélodies des airs de Gluck sont quelquefois communes ; qu'il y néglige trop la période ; et que, lorsqu'il n'a pas quelque grande catastrophe à peindre ou quelque sentiment énergique à exprimer, il tombe dans la monotonie. Mais il rachète ces défauts par de si grandes qualités, qu'ils ne sauraient porter atteinte à sa renommée. Gluck n'était pas harmoniste correct, mais il avait le génie de l'harmonie. Son orchestre est souvent écrit avec un embarras apparent, et cependant il produit toujours de l'effet. On ne connaît de lui que deux morceaux de musique d'église, à savoir le psaume *Domine Dominus noster*, et un *De profundis* qui a eu de la réputation, mais qui n'est que médiocre.

Deux choses sont remarquables dans les épitres que Gluck a mises en tête de ses partitions d'*Alceste*, de *Paris* et *Hélène* et dans toute sa correspondance : l'une est l'amertume qui perce à chaque phrase sur les critiques dont sa nouvelle manière avait été l'objet ; l'autre, la naïveté d'amour-propre à laquelle il s'est toujours abandonné, et qu'il a laissé voir dans toutes les occasions. Il n'y a guère d'homme de génie qui n'ait le sentiment de sa

supériorité; ceux qui affectent de la modestie, et qui repoussent les éloges, obéissent plutôt aux convenances sociales qu'à un témoignage de leur conscience; mais il y a des bornes qu'on ne peut franchir dans l'expression de la bonne opinion qu'on a de soi-même : Gluck ne les connaît jamais. Son langage prenait souvent la forme d'un orgueil insupportable, surtout lorsqu'il s'agissait d'un rival. Les éloges des gens de lettres avaient fini par ajouter à ses dispositions naturelles la conviction que son genre était non-seulement le meilleur, mais le seul admissible. « Vous me dites, écrivait-il au bailli du Rollet, que rien ne vaudra jamais *Alceste*; mais je ne souscris pas encore à votre prophétie. *Alceste* est une tragédie complète, et je vous avoue qu'il manque très-peu de chose à sa perfection; mais vous n'imaginez pas de combien de nuances et de routes différentes la musique est susceptible. L'ensemble de l'*Armide* est si différent de celui de l'*Alceste*, que vous croiriez qu'ils ne sont pas du même compositeur; aussi ai-je employé le peu de suc qui me restait pour achever l'*Armide*: j'ai tâché d'y être plus peintre et plus poète que musicien; enfin, vous en jugerez, si on veut l'entendre. Je vous confesse qu'avec cet opéra j'aimerais à finir ma carrière; il est vrai que pour le public il lui faudra au moins autant de temps pour le comprendre qu'il lui en a fallu pour comprendre l'*Alceste*. Il y a une espèce de délicatesse dans l'*Armide* qui n'est pas dans l'*Alceste*; car j'ai trouvé le moyen de faire parler les personnages de manière que vous connaîtrez d'abord à leur façon de s'exprimer, quand ce sera *Armide* qui parlera ou une suivante, etc. » La reine de France, Marie-Antoinette, lui demandait un jour où il en était de la composition d'*Armide*: Madame, dit-il, cet opéra sera bientôt fini, et vraiment cela sera superbe!

## CATALOGUE CHRONOLOGIQUE

des opéras, intermèdes et ballets de Gluck.

1741. *Artaserse*, de Métastase, à Milan.
1742. *Demofonte*, idem, ibid.
- *Demetrio*, sous le nom de *Cleonice*, du même, à Venise.
  - *Ipermestra*, du même poète, à Venise.
1743. *Artamene*, à Crémone.
- *Sifoe*, à Milan.
1744. *Fedra*, à Milan.
1745. *Alessandro nell' Indie*, de Métastase; sous le titre de *Poro*, à Turin.
1746. *La Caduta de' Giganti*, à Londres.
1746. *L'Artamene*, refait en partie à Londres.
- *Piramo e Tisbe*, pasticcio, ibid.
1748. *La Semiramide riconosciuta*, de Métastase, à Vienne.
1740. *Filide*, sérénade en deux actes, à Copenhague.
1750. *Telemacco*, à Rome.
1751. *La Clemenza di Tito* de Métastase, à Naples.
1754. *L'Eroe Cinese*, du même, à Schœnbrunn, puis à Vienne, en 1755.
- *Il Trionfo di Camillo*, à Rome.
  - *Antigono*, de Métastase, ibid.
1755. *La Danza*, du même, au château impérial de Luxembourg.
- Airs nouveaux pour la pastorale *les Amours champêtres*, à Vienne.
1756. *L'Innocenza giustificata*, à Vienne.
- *Il Re pastore*, de Métastase, ibid.
  - Airs nouveaux pour *le Chinois poli*, opéra comique du théâtre de la foire au château de Luxembourg.
  - Vaudevilles pour *le Déguisement pastoral*, au château de Schœnbrunn.
1758. Airs pour la féerie *l'Île de Merlin*, à Schœnbrunn.
- Airs nouveaux pour l'opéra comique *la fausse Esclave*, à Vienne.
1759. Airs pour la pièce de Favart, *Cythère assiégée*, à Vienne.
1760. Airs pour la comédie *l'Iroquois corrigé*, à Vienne.
- *Tetide*, opéra en trois actes, de Magliavacca, ibid.
1761. Airs nouveaux pour *le Cadi dupé*, de Monsigny, ibid.
- *Don Juan*, ballet, ibid.
1762. *On ne s'avise jamais de tout*, opéra comique, remis en musique, ibid.
- Airs nouveaux pour la comédie *l'Arbre enchanté*, ibid.
  - *Il Trionfo di Clelia*, de Métastase, à Bologne.
  - *Orfeo ed Euridice*, de Calzabigi, à Vienne.
1763. *Esio*, de Métastase, à Vienne.
1764. *La Rencontre imprévue*, de Dancourt, en opéra comique, pour le théâtre de la cour, à Vienne, arrangé plus tard en allemand, sous le titre : *Die Pilgrime von Mekka* (les Pèlerins de la Mecque), ouvrage où l'on ne peut reconnaître le génie de Gluck.
1765. *Il Parnasso confuso*, de Métastase, à Schœnbrunn.



1765. *Telemacco, ossia l'Isola di Cîres*, refait en partie, à Vienne.

• *La Corona*, de Métastase, à Vienne.

1767. *Alceste*, de Calzabigi, ibid.

1769. *Paride ed Elena*, de Calzabigi, ibid.

• *Le Feste d'Apollo*, à Parme.

• *Bauci e Filemone*, ibid.

• *Artisteo*, ibid.

1774. *Iphigénie en Aulide*, du bailli du Roi-let, à Paris.

• *Orphée et Eurydice*, arrangé pour la scène française, ibid.

1775. *L'Arbre enchanté*, de Vadé, à Versailles.

• *Cythère assiégée*, de Favart, ibid.

1776. *Alceste*, arrangé pour la scène française, à Paris.

1777. *Armide*, de Quinault, ibid.

1779. *Iphigénie en Tauride*, de Guillard, ibid.

• *Écho et Narcisse*, du baron de Tachudi, ibid.

A ces ouvrages dramatiques, il faut ajouter : 1<sup>o</sup> Le huitième psaume : *Domine Dominus noster*. 2<sup>o</sup> Le psaume de la pénitence *De Profundis*, pour chœur et orchestre. 3<sup>o</sup> Six symphonies pour deux violons, alto, basse et deux cors. 4<sup>o</sup> Huit chants de Klopstock pour voix seule, avec accompagnement de clavecin. 5<sup>o</sup> Une partie de la cantate religieuse intitulée : *le Jugement dernier*, terminée par Sallieri.

Les partitions de Gluck qui ont été imprimées ou gravées sont celles-ci : 1<sup>o</sup> *Orfeo ed Euridice, azione teatrale*, in Parisi, 1764, in-fol. de 158 pages, gravé par Chambon avec le frontispice dessiné par Monnet (1). 2<sup>o</sup> *Alceste, tragedia* (avec le texte Italien), gravée à Vienne, Vienne, 1769, in-fol. Les exemplaires sont très-rare. 3<sup>o</sup> *Paride ed Elena, dramma per musica, dedicata a Sua Altezza il signor Duca Don Giovanni di Braganza*, in Vienna, nella stamperia auica di Giovanni Tomaso de Trattorn, 1770, gr. in-fol. Cette

(1) J'ai dit, dans la première édition de cette biographie, que les partitions de *Paris et Hélène* et d'*Alceste*, avec les paroles italiennes, furent publiées à Paris et que le comte Darazzo en fit la dépense ; c'est une erreur : la partition seule de l'*Orfeo* fut envoyée par ce seigneur à Favart pour qu'il la fit graver à Paris ; Favart la confia à Mondonville qui la remit au graveur. La dépense fut de 2,000 livres ; mais personne ne voulut se donner la peine de corriger les épreuves, et la partition fut imprimée avec un si grand nombre de fautes à un premier tirage, qu'il fallut que le comte Darazzo payât ensuite 500 francs à Duni (payez ce nom) pour les corriger. On peut consulter, à ce sujet, les *Mémoires* et la correspondance de Favart, tome II<sup>e</sup>. La partition de l'*Orfeo* est d'une grande rareté.

partition est imprimée en caractères de musique mobiles. Elle est aussi rare que les précédentes. Les partitions d'*Iphigénie en Aulide*, d'*Orphée*, d'*Alceste* (avec les paroles françaises), d'*Armide*, d'*Iphigénie en Tauride*, de *Cythère assiégée* et d'*Écho et Narcisse*, furent publiées par Deslauriers dans les années où ces ouvrages furent représentés pour la première fois. Ces partitions sont remplies de fautes et fort incommodes pour la lecture, parce que l'éditeur, par économie, n'a pas conservé toutes les portées des manuscrits originaux, et qu'il faut à chaque instant chercher ce que doit jouer un instrument sur la portée d'un autre. Il serait désirable que de nouvelles éditions régulières et correctes de ces beaux ouvrages fussent faites pour rendre un juste hommage à la mémoire d'un si grand artiste. Une édition réduite pour le piano des partitions d'*Alceste*, *Armide*, *Iphigénie en Aulide*, *Iphigénie en Tauride* et *Orphée* a été publiée à Paris, chez Brandus, en format in-4<sup>e</sup> ; on trouve dans la même maison une autre édition portative, in-8<sup>e</sup>. Schlesinger, à Berlin, a publié une édition de ces cinq opéras avec des paroles françaises et allemandes. L'éditeur Chailier, de la même ville, en a donné une avec les paroles allemandes et italiennes. Enfin, Simrock, de Bonn, a publié l'*Alceste* avec des paroles allemandes seules. Il existe plusieurs éditions du *De Profundis* avec orchestre en partition, en France et en Allemagne, particulièrement à Bonn, chez Simrock.

Les partitions manuscrites des opéras italiens de Gluck se trouvent dans les grandes Bibliothèques impériale de Vienne, royale de Berlin, impériale de Paris et dans quelques collections particulières. Aloys Fuchs, cité déjà dans cette notice, eut la bonne fortune d'acquiescer une quantité considérable de manuscrits originaux qui furent retrouvés, en 1809, dans la maison de campagne où la veuve de l'illustre compositeur s'était retirée, et qui était située à Kalschspurg, près de Vienne. Antoine Schmid a donné la description de ces précieux autographes dans son livre sur la vie et les ouvrages de Gluck (2). On trouve aussi à la Bibliothèque royale de Berlin, dans le fonds de Pelchan, quelques airs et scènes des opéras italiens de Gluck en manuscrits originaux.

Plusieurs portraits de cet artiste illustre ont été gravés ou lithographiés. Le premier a été

(1) Christoph Willibald Ritter von Gluck, p. 438-441

gravé par Saint-Aubin, en 1781, d'après un portrait peint par Duplessis, en 1775, lorsqu'il était parvenu à l'âge de soixante et un ans. Un autre a été gravé par Miger, à Paris, d'après la même peinture de Duplessis. On en trouve un autre, gravé au pointillé d'après un buste de Houdon, en tête du volume qui a pour titre : *Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck* (Paris et Naples, chez Bailly, 1781, in-8°). Celui qui est placé au frontispice de la cinquième année de la *Gazette générale de musique de Leipsick* a le mérite de la ressemblance. Il y en a un fort mauvais, exécuté par le moyen d'un instrument appelé *physionotrace*, par Quenedey. Il en existe un gravé au pointillé par Philippeaux, d'après un tableau peint par Houdeville. Un portrait lithographié a été publié à Munich, par Winter; un autre, à Vienne, chez Geiger, et un troisième, à Mannheim, chez Heckel. Le plus beau est celui que j'ai fait lithographier par Maurin, à Paris, pour l'ouvrage que je publiais sous le titre de : *Galerie des musiciens célèbres*, et qui a été arrêté, en 1829, par la banqueroute de l'éditeur.

Les principaux ouvrages à consulter, pour l'histoire des impressions produites par les grandes œuvres de Gluck, sont : 1° Le volume de *Mémoires* qui vient d'être cité. 2° J.-G. Siegmeyer, *Ueber den Ritter Gluck und seine Werke. Briefe von ihm und andern berühmten Männern seiner Zeit* (Sur le chevalier Gluck et sur ses œuvres. Lettres de lui et d'autres hommes célèbres de son temps), Berlin, 1825, 1 vol. in-8°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Berlin, en 1837. 3° Fr.-Just. Riedel, *Ueber die Musik des Ritters Christoph von Gluck* (Divers écrits rassemblés et publiés par Fr.-Just. Riedel sur la musique du chevalier de Gluck), Vienne, 1775, in-8°. Ce petit volume contient la traduction de deux lettres françaises qui paraurent immédiatement après la représentation d'*Iphigénie en Aulide*, et celle d'un dialogue de Moline entre Lulli, Rameau et Orphée. 4° *Etwas über Gluckische Musik und die Oper Iphigenia in Tauris auf dem Berlinischen National Theater* (Quelque chose sur la musique de Gluck et l'opéra *Iphigénie en Tauride*, représenté au Théâtre-National de Berlin), sans nom d'auteur, Berlin, Hummel, in-8°, sans date (1799). 5° Miel, *Notice sur Christophe Gluck, célèbre compositeur dramatique*, Paris, 1840, in-8°. 6° Solié, *Études biographiques, anecdotes et esthétiques sur les com-*

*positeurs qui ont illustré la scène française*. Gluck, Annecy, 1855, in-12. 7° *Christophe Willibald Ritter von Gluck. Dessen Leben und tonkünstlerisches Werken, von Anton Schmid*, etc. (Christophe-Willibald chevalier de Gluck. Sur sa vie et son génie musical, par M. Antoine Schmid), Leipsick, Fr. Fleischer, 1854, 1 vol. gr. in-8° de 508 pages. Ouvrage remarquable par les recherches, mais trop chargé de détails dépourvus d'intérêt. On peut consulter aussi les œuvres de l'abbé Arnaud et de Suard.

GNADENTHALER (JINOWS), organiste à Ratisbonne, vers la fin du dix-septième siècle, est auteur de différents recueils de chants profanes et de motets qui ont paru sous les titres suivants : 1° *Délites de musique*, première partie, Nuremberg, 1675, deuxième partie idem, *ibid.*, 1676. 2° *Exercices de dévotion* (chansons spirituelles à deux voix), *ibid.*, 1677. 3° *Réjouissance religieuse de l'âme* (vingt-cinq airs de ténor avec accompagnement de deux violons et basse continue), *ibid.*, 1685. 4° *Frörliegum musicæ*, *ibid.*, 1587. 5° *Facilites musicales* (cent quatorze morceaux à plusieurs voix), *ibid.*, 1695. 6° *Horloge musicale*, qui indique les premiers principes du chant. Cet ouvrage a eu deux éditions; la première a paru à Nuremberg en 1687.

GNECCO (FRANÇOIS), né à Gènes, en 1769, fut destiné par sa famille à la profession de négociant; mais un penchant irrésistible le portant vers l'étude de la musique, il fut mis sous la direction de Mariani, maître de la chapelle Sixtine et de la cathédrale de Savone, homme fort instruit dans son art. Ses études achevées, Gnecco se livra à la composition dramatique et écrivit avec quelque succès pour les théâtres de Naples, de Venise, de Milan, de Rome, de Gènes, de Padoue et de Livourne. Ses opéras les plus connus sont : 1° *Lo Sposo di tre, marito di nessuna*, à Milan, 1793. 2° *Gli Bramini*. 3° *Argete*. 4° *Le Nozze de' Sanniti*. 5° *La Prova d'un opera seria*. 6° *La Nozze di Lauretta*. 7° *Carolina e Filandro*. 8° *Il Pignatario*. 9° *La Scena senza scena*. 10° *Gli ultimi due Giorni di Carnevale*. 11° *La Prova degli Oraxi e Curiazi* (1). 12° *Arsace e Semiramide*. 13° *I falsi Galantuomini*, au théâtre Carcano de Milan, à l'automne de 1809. 14° *Gli Amanti silarmonici*. Gnecco est mort à Milan, en 1810, avant d'avoir achevé un opéra bouffe intitulé : *la*

(1) Je pense que ce titre, donné par l'almanach *Indice teatrale*, n'est qu'une variante de *la Prova d'un opera seria*.

*Conversazione Harmonica*, pour lequel il était engagé. De tous ses ouvrages, on n'a représenté à Paris que la *Prova d'un opera seria*. Le style de ce compositeur est lâche, et son chant est souvent trivial; mais il ne manque pas d'effet scénique.

**GNOCCHI** (JEAN-BAPTISTE) est cité par Walther comme auteur de messes à quatre voix, qui ont été imprimées. Il ne dit pas en quel temps ce musicien a vécu.

**GOBERT** (THOMAS), maître de musique de la chambre du roi de France sous les règnes de Louis XIII et de Louis XIV, a mis en musique, à quatre parties, la paraphrase des psaumes en vers de l'évêque de Grasse et de Vence, Antoine Godeau. Cet ouvrage a été publié à Paris, en 1639, in-12. Il y a lieu de croire que Gobert était né en Picardie. Gantez dit de lui, dans l'*Entretien des musiciens* : « A tout le moins il a esté maistre à Péronne, et de là fist un beau saut chez M. le Cardinal, et un meilleur chez le roy, puisqu'il est maistre de sa chapelle qu'il gagnat au prix. Bien que ses ennemis disent que c'est par la faveur de son éminence, toutefois on ne le doit point croire, car à Paris ils sont médisants, etc. » M. Ch. Gomart établit, d'après des pièces authentiques (1), que Gobert était chanoine de Saint-Quentin dès 1630, et qu'il figure encore en cette position et en celle de maître de musique privilégié dans un inventaire fait le 14 octobre 1669, après l'incendie de la même collégiale.

**GOBLAIN** (JOSEPH-ALBERT), répétiteur à l'ancien théâtre de l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent, a donné à la Comédie italienne la musique de la *Suite des Chasseurs et la Laitière*, de la *Fête de Saint-Cloud*, et l'*Amant invisible*, comédie à ariettes en trois actes.

**GOCCINI** (JACQUES), né à Bologne en 1672, eut pour maître de contrepoint Jacques-Antoine Pertti. Il fut organiste et compositeur distingué de musique d'église. En 1701, l'Académie des philharmoniques de Bologne l'admit au nombre de ses membres : il en fut prince en 1706. Appelé à Bergame, en qualité de maître de chapelle, en 1718, il y passa le reste de ses jours. Ses compositions sont restées en manuscrit.

**GODART** ou **GODARD** (...), musicien français, a joui d'une certaine réputation vers le milieu du seizième siècle par ses chansons

à quatre voix. Dans les comptes de la Sainte-Chapelle du Palais, que j'ai consultés aux archives de l'empire, à Paris, j'ai vu son nom figurer comme ténor, depuis 1541 jusqu'en 1568. Les douzième, treizième et quinzisième livres de *Chansons à quatre parties*, publiés par Attaingnant à Paris, 1543-1544, in-8° obl., contiennent des pièces de Godart. On en trouve aussi : 1° dans le quatrième livre des *Chansons à quatre parties, auxquelles sont contenues trente-six chansons composées à quatre parties par bons et excellentz auteurs*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 2 décembre 1535. La chanson de Godard (sic), *l'Homme est heureux*, qui est dans ce livre, est fort agréable, pour le temps où elle a été composée. Dans la deuxième édition du *Quart livre*, etc., imprimée par les mêmes en 1561, in-4° oblong., on retrouve cette même chanson et une autre sur ces paroles : *Que gagnez-vous*, etc.

**GODECHARLE** (EUGÈNE-CHARLES-JEAN), né à Bruxelles, le 15 janvier 1742, était fils de Jacques-Antoine Godecharle, né dans la même ville en 1712, qui fut maître de musique de la paroisse Saint-Nicolas, et basse chantante à la chapelle du prince Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas. Eugène Godecharle est le même artiste que Gerber et ses copistes appellent *Godchalk*. Après avoir appris les éléments de la musique sous la direction de son père, il fut admis dans la chapelle royale, comme enfant de chœur, et montra des dispositions si heureuses pour le violon, que le prince l'envoya à Paris pour y prendre quelques leçons d'un bon maître. De retour à Bruxelles, il rentra à la chapelle pour y jouer la partie de viole; sa nomination à cette place est du 8 mars 1773; ses appointements annuels ne furent pendant treize ans que de 140 florins. La place de maître de musique de l'église Saint-Géry étant devenue vacante en 1776, Godecharle l'obtint et en remplit les fonctions jusqu'à sa mort. Le décès du maître de chapelle de la cour, Croes, en 1786, décida Godecharle à se présenter pour le remplacer; il avait pour concurrent Mestrino, arrivé récemment de la Bohême à Bruxelles, et Vitzthumb, chef d'orchestre du théâtre; ce dernier obtint la place, quoique Godecharle eût plus de talent que lui pour la composition. Obligé de rester dans sa position de simple viole, Godecharle n'obtint la place de premier violon qu'en 1788. Il mourut à Bruxelles vers 1814. Homme de talent comme violoniste, comme harpiste et comme compositeur, Godecharle a publié quelques

(1) Dans mes *Notes historiques sur la maîtrise de Saint-Quentin*, p. 51.

œuvres de musique instrumentale, et a laissé en manuscrit beaucoup de bonne musique d'église. Parmi ses ouvrages imprimés, on remarque : 1<sup>o</sup> Sonates à violon seul avec basse continue, œuvre 1<sup>re</sup>, Bruxelles, Ceulemans. 2<sup>o</sup> Symphonie nocturne à deux violons, deux hautbois, deux cors, petite flûte et tambour, *ibid.* 3<sup>o</sup> Six symphonies pour deux violons, viole, basse, deux hautbois et deux cors, Paris, Huet. 4<sup>o</sup> Trois sonates pour la harpe avec accompagnement de violon, Bruxelles, Cromm et Ceulemans. 5<sup>o</sup> Trois sonates pour le piano avec accompagnement de violon, op. 5, *ibid.*

**GODECHARLE** (LAMBERT-FRANÇOIS), frère du précédent, né à Bruxelles, le 12 février 1751, fit ses études de musique comme enfant de chœur de la chapelle royale, et reçut de Croes, maître de cette chapelle, des leçons de composition. En 1771, il fut nommé basse chantante de la musique et de la chapelle du prince Charles de Lorraine; il y resta jusqu'à l'invasion des Pays-Bas par l'armée française. En 1783, il avait remplacé son père comme maître de musique de l'église Saint-Nicolas; il conserva cet emploi jusqu'à sa mort qui eut lieu le 20 octobre 1819. Godecharle a laissé en manuscrit trois *Tantum ergo* à quatre voix, deux *Salve regina*, une messe solennelle, un *Libera*, et un morceau connu sous le nom de *Musique des Capucins par Godecharle*. Cet artiste fut nommé membre de l'Institut des Pays-Bas, en 1817.

Deux autres frères des artistes précédents ont été attachés à la chapelle royale de Bruxelles; le premier (Joseph-Antoine), né le 17 janvier 1746, y jouait la partie du premier hautbois; l'autre (Louis-Joseph-Melchior), né le 5 janvier 1748, fut basse chantante de la chapelle comme son père et son frère. Il était en même temps sous-maître à l'école de dessin de Bruxelles. Sa position n'était pas heureuse; le désespoir le porta à mettre fin à ses jours. Un autre frère de ces artistes fut un sculpteur de mérite.

**GODENDACH** (JEAN). Voyez GUTENTAG.

**GODEFROID**, dit de Furnes, parce qu'il était né dans cette ville, vers le milieu du quatorzième siècle, est mentionné dans les comptes de la cathédrale de Rouen, comme ayant fait des réparations considérables à l'orgue de cette église en 1382 : ce qui prouve qu'à cette époque reculée la facture des orgues était plus avancée dans les Pays-Bas qu'en France, et même à Paris, puisqu'on était obligé d'aller chercher si loin un homme capable de

faire ces réparations dans la capitale de la Normandie (1).

**GODEFROID** (JULES-JOSEPH), harpiste et compositeur, naquit à Namur, le 23 février 1811, de parents liégeois, qui allèrent s'établir à Boulogne (Pas-de-Calais), en 1824. Son père, bon musicien, fonda l'école de musique de cette dernière ville. Élevé dans une famille dont tous les membres cultivaient cet art avec succès, Jules Godefroid y fit de rapides progrès. Le 23 octobre 1826, il fut admis au Conservatoire de Paris, comme élève de harpe, sous la direction de Naderman aîné. Deux ans après, il obtint le second prix de cet instrument; mais le concours de 1829 ne lui ayant pas été favorable, il quitta l'école le 1<sup>er</sup> novembre de cette année. Il avait reçu des leçons de Lesueur sur la composition libre, mais n'avait pas fait d'études régulières d'harmonie ni de contrepoint dans le Conservatoire. De retour à Boulogne, il s'y livra à l'enseignement de la harpe, qui alors était encore cultivée par les amateurs, particulièrement dans les familles anglaises qui se trouvaient en grand nombre à Boulogne. C'est alors aussi que le jeune artiste commença à exercer son talent dans la composition par des œuvres pour son instrument, des ouvertures, une fantaisie militaire qui fut exécutée à l'occasion de l'inauguration de la statue de Napoléon sur la colonne de Boulogne, et des mélodies qui ont eu de la vogue et parmi lesquelles on remarque : *Salvator Rosa*, *le Lac de Genève*, *la Veille des noces*, *Julie aux cheveux noirs* et *l'Enlèvement*. En 1836, il fit jouer à l'Opéra-Comique, relégué alors au petit théâtre de la place de la Bourse, un joli ouvrage intitulé : *le Diadème, ou la Gageure arabe*. La partition, sagement écrite, bien instrumentée, était un bon début, quoiqu'on n'y remarquât pas beaucoup d'originalité dans les idées. Un succès fut le résultat de ce premier essai. En 1837, Jules Godefroid fit un voyage en Belgique, visita Namur, Liège, Bruxelles, et y donna des concerts dans lesquels son talent sur la harpe fut chaleureusement applaudi. Il vint me voir alors et me parla de ses espérances dans la carrière de compositeur dramatique. *Ns travaillies, lui dis-je, que sur des ouvrages d'auteurs connus et qui ont l'habitude de la disposition d'un sujet; car la musique, en France, ne peut*

(1) Voyez l'écrit de l'abbé Langlois contenant la *Revue des maîtres de chapelle et musiciens de la métropole de Rouen*, dans le *Précis analytique des Travaux de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de cette ville*, Rouen, 1850, in-8<sup>o</sup>.

*sauver une pièce mal faite.* Mais déjà il avait reçu le livret d'un opéra-comique en deux actes qui avait pour titre : *la Chasse royale*, et quelques morceaux de la partition étaient composés. L'ouvrage fut joué au Théâtre de la Renaissance, le 26 octobre 1839 ; la pièce, fort mauvaise, entraîna la chute de la partition dans laquelle il y avait plusieurs morceaux distingués. Affligé de cet échec inattendu, Godefroid laissa abattre son courage ; sa santé se déranging et il mourut le 27 février 1840, au moment où il entrait dans sa trentième année. S'il eût vécu, il se fût vraisemblablement fait un nom honorable parmi les compositeurs de la scène française.

**GODEFROID** (DIZUDONNÉ - JOSEPH - GUILLAUME-FÉLIX), frère du précédent, harpiste célèbre et compositeur, est né à Namur, le 24 juillet 1818. Transporté à Boulogne, avec sa famille, à l'âge de six ans, il apprit les éléments de la musique dans l'école fondée par son père en cette ville. Admis au Conservatoire de Paris, le 11 octobre 1832, il y devint élève de Naderman pour la harpe. Son frère lui avait donné précédemment des leçons de cet instrument. Félix Godefroid obtint le second prix de harpe au concours de 1835 ; mais ayant eu occasion d'entendre Labarre, et plus tard Parish-Alvars, il comprit qu'il ne pouvait plus rien apprendre de Naderman, et il sortit du Conservatoire, le 9 décembre 1835. Il avait appris aussi à jouer du piano dès l'âge de six ans et était parvenu au point de jouer la musique la plus difficile ; mais son talent sur cet instrument n'a été pour lui qu'une ressource utile pour son existence lorsque la harpe fut abandonnée par les amateurs, à cause des difficultés qu'ils éprouvaient dans le mécanisme des pédales à double mouvement. C'est surtout à son talent de harpiste que Félix Godefroid doit sa brillante renommée. Par ses longues et patientes études, la musique de harpe s'est enrichie d'effets nouveaux, et, comme Parish-Alvars, il a donné à la main gauche une importance égale à celle de la droite. De là des combinaisons de traits et d'effets d'harmonie inconnus avant lui. En 1839, Félix Godefroid, âgé seulement de vingt et un ans, avait fait un premier voyage en Allemagne pour y donner des concerts, et y avait fait impression par son talent, qui n'était cependant que le prélude de celui qu'il doit à ses longues et persévérantes études depuis cette époque. Encouragé par le célèbre facteur de pianos et de harpes, Pierre Erard, il se rendit à Londres, où il a fait des séjours plus ou moins prolongés à diverses

époques. Il a aussi voyagé en Espagne, en Hollande, en Belgique, en a visité les villes principales et y a donné des concerts. En 1856, il a été appelé à Bruxelles pour s'y faire entendre dans un grand concert, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire du règne du roi Léopold 1<sup>er</sup> ; et il a reçu dans cette solennité la décoration de l'ordre institué par ce monarque. Félix Godefroid vit habituellement à Paris : il y a publié la plupart de ses ouvrages. Dans l'été de 1858, il a fait représenter, au Théâtre-Lyrique de cette ville, un opéra en un acte intitulé : *la Harpe d'or*. Cet ouvrage a été bien accueilli par le public. On a publié de Godefroid pour la harpe : 1<sup>o</sup> Études caractéristiques pour harpe seule, sous les titres suivants : *le Rêve*; *la Mélancolie*; *la Danse des Sylphes*; *les Rives de la Plata*; *Souvenir castillan*; *Boléro*. 2<sup>o</sup> Duo pour deux harpes, ou pour harpe et piano, à Paris, chez Chaillot. 3<sup>o</sup> Mélodies de Schubert, pour harpe seule, *ibid.* 4<sup>o</sup> Des rondeaux, des fantaisies, des variations. Il a en manuscrit des compositions difficiles pour les concerts. On a aussi du même artiste quelques morceaux de différents caractères pour le piano.

**GODNER** (madame AUGUSTINE DE), cantatrice distinguée, née à Francfort-sur-le-Mein, le 5 mars 1797, est la fille de madame Engel, actrice remarquable du théâtre allemand. Après la mort de sa mère, elle fut adoptée par madame Aschenbrenner, autre actrice renommée en Allemagne, et ses études furent dirigées vers la carrière du théâtre, dès sa plus tendre enfance. Dans les rôles d'enfant qu'elle remplissait, elle se fit remarquer de bonne heure ; on ne la désignait alors que sous le nom de *la gentille petite aux cheveux noirs*. Après avoir fait des études de chant sous la direction de Danzi, elle parut avec succès sur les théâtres de Stuttgart et de Hambourg. La beauté de sa voix et l'expression de son chant dramatique la rendirent bientôt célèbre en Allemagne, et les journaux retentirent d'éloges accordés à son talent. A Hambourg elle épousa l'acteur Krüger, puis, sous le nom de *madame Krüger Aschenbrenner*, elle parcourut l'Allemagne, chanta à Vienne, à Munich, à Berlin, et se fit partout applaudir dans *Otello*, *le Freyschütz*, *la Famille suisse*, et autres grands ouvrages des théâtres italien et allemand. Les biographes de l'Allemagne ne s'expliquent pas sur les motifs qui la firent se séparer de son premier mari, mais ils disent que ce fut après cette séparation qu'elle fut engagée en 1819 au théâtre de la cour à Darmstadt. Après la mort du grand-duc,

en 1831, le théâtre cessa d'exister, et madame Aschenbrenner se retira avec une pension considérable de la cour. Elle a épousé, vers le même temps, M. de Godner, écuyer du grand-duc, et vit encore à Darmstadt.

**GOEBEL** (JEAN-FERDINAND), directeur d'orchestre du théâtre de Breslau, est né en 1817 à Baumgarten, près de Frankenstein, en Silésie. A l'âge de quatorze ans, il fut envoyé au collège de Glatz, puis il alla faire ses études musicales au conservatoire de Prague. Pixis y fut son maître de violon, et Dionys Weber lui enseigna la composition. En 1840, il obtint la place de premier violon solo au théâtre de Breslau, et celle de directeur d'orchestre du même théâtre lui fut donnée en 1844. Ses compositions consistent en thèmes variés pour le violon, ouvertures à grand orchestre, et plusieurs suites de *Lieder*, qui ont été publiés chez Cranz et chez Leukart, à Breslau; enfin, on a de lui un grand nombre de chants pour voix d'hommes en chœur.

**GOECKINGK** (LÉOPOLD-FRÉDÉRIC-GUNTER DE), né à Groningen (Halberstadt) en 1745, mort le 18 février 1828, fut d'abord délégué de la chancellerie de Prusse à Elrich, et fut nommé en 1791 conseiller particulier des finances de la Prusse méridionale, à Berlin. Il a donné une notice biographique de la célèbre pianiste *Thérèse Paradis*, dans le huitième numéro du journal intitulé : *Journal von und für Deutschland* (Journal de l'Allemagne et pour l'Allemagne), ann. 1785.

**GOEHRING** (J.-G.), violoniste à Cobourg, en 1841, fut élève de Spohr à Cassel, et se trouvait à Brunswick en 1855. Il a publié de sa composition : *Introduction et thème varié pour le violon, avec quatuor ou piano*. Op. 1, Brunswick, Meyer.

**GOEPFERT** (CHARLES-THÉOPHILE), maître de concert à Weimar, fut un des meilleurs violonistes de son temps, en Allemagne; il naquit à Weissenstein (Saxe), en 1755. Après avoir fait ses études musicales comme enfant de chœur à l'école de Sainte-Croix et à la chapelle de Dresde, il alla à Leipsick faire un cours de jurisprudence. Au moment de son départ, son père lui remit un violon en lui disant : *Mon fils; prends cet instrument : tu connais ma position, et tu sais que je ne puis guère te donner davantage. Si tu es heureux, tu pourras te passer facilement de mon faible secours; si tu ne l'es pas, le peu que je pourrais te donner ne saurait t'aider*. Jusqu'en 1764, la fortune ne sembla pas être favorable à Gœpfert; mais s'étant rendu à Francfort

dans cette année, à l'occasion du couronnement de l'empereur Joseph II, il s'y fit entendre avec succès et commença à recueillir les fruits de ses efforts et de son talent. Il fit dans cette ville la connaissance de Ditters de Dittersdorf, étudia sa manière et se l'appropriâ pour ses compositions. En 1765, il fut engagé au grand concert de Francfort comme violon solo : après avoir occupé cette place jusqu'en 1769, il partit pour Berlin et resta une année alternativement dans cette ville et à Potsdam. En 1770, il passa à Weimar, dans le dessein de se rendre en Angleterre; mais après l'avoir entendu, la grande-duchesse douairière le nomma maître de concert; le successeur de cette princesse le maintint dans sa place. Gœpfert la conserva jusqu'à sa mort qui arriva le 3 octobre 1798. On a imprimé de sa composition six polonaises pour violon principal et orchestre : il les exécutait avec un rare talent. Le violoniste allemand Kranz a été son élève.

**GOEPFERT** (CHARLES-ANDRÉ), clarinet-tiste et compositeur, naquit le 16 janvier 1768, à Rimpar, près de Würzburg. Il commença l'étude de la musique dès sa plus tendre jeunesse, et prit des leçons de chant, de piano et d'orgue; il passa ensuite sous la direction du virtuose Meisner, musicien de la chambre à Würzburg, pour l'étude de la clarinette. A seize ans, ses progrès avaient été si rapides, que son talent n'avait déjà plus besoin d'autre guide que lui-même. Il se livra alors à l'étude de la composition. En 1788, il fut engagé comme première clarinette dans la chapelle de Meinungen. Dix ans après, sa réputation le fit appeler à Vienne, mais il ne put obtenir de son gouvernement la permission de s'y rendre; ce refus fut adouci par la promesse de lui confier la direction de la chapelle, mais son espoir à cet égard ne se réalisa pas. Vers le même temps, plusieurs de ses ouvrages parurent à Leipsick, à Bonn et à Offenbach. Gœpfert est mort à Meinungen, le 11 avril 1818, des suites d'une maladie de poitrine. On a de lui : 1<sup>o</sup> Premier concerto pour clarinette (en si bémol), Bonn, Simrock. 2<sup>o</sup> Deuxième *idem* (en mi), Offenbach, André. 3<sup>o</sup> Symphonie concertante pour clarinette et basson, *ibid.* 4<sup>o</sup> Troisième concerto, op. 20 (en si), *ibid.* 5<sup>o</sup> Quatrième *idem*, op. 36 (en mi), *ibid.* 7<sup>o</sup> Premier pot-pourri pour clarinette et orchestre, op. 52, Leipsick, Hofmeister. 8<sup>o</sup> Deuxième *idem*, op. 58 (en fa), Offenbach, André. 9<sup>o</sup> Fantaisie militaire pour l'orchestre, op. 55 avec le portrait de l'auteur, Leipsick, Hofmeister, 1814. 10<sup>o</sup> Douze pièces d'harmonie pour deux chori-

nettes, deux cors et basson, op. 26, liv. I et II, Offenbach, André. 11° Dix-huit pièces, *idem*, pour deux clarinettes, deux cors, hautbois ou flûte, trompette, basson et serpent, *ibid.* 12° Variations pour flûte et orchestre, op. 28, *ibid.* 13° Deux quatuors pour clarinette, violon, alto et basse, op. 16, *ibid.* 14° Trois quatuors *idem*, *ibid.* 15° Deux œuvres de duos pour clarinettes en *ut*, op. 19 et 22, *ibid.* 16° Six duos faciles pour deux clarinettes, op. 30, Leipsick, Hofmeister. 17° Concerto pour cor (en *fa*), op. 21, Offenbach, André. 18° Vingt-quatre petits duos pour deux cors, op. 23, *ibid.* 19° Vingt-quatre *idem*, op. 31, Leipsick, Hofmeister. 20° Sonate pour deux guitares et flûte, op. 11, *ibid.* 21° Plusieurs sonates et duos pour guitare et flûte, et guitare et basson, op. 13, 15, 17 et 18, *ibid.* 22° Sonate pour piano et cor, op. 35, Leipsick, Hofmeister. 23° Trois recueils de chansons, à voix seule, avec accompagnement de piano, Offenbach, André. Goepfert a laissé en manuscrit trois symphonies pour l'orchestre, un concerto pour hautbois, deux trios concertants pour trois cors, un quatuor pour quatre cors, un quatuor pour cor, violon, alto et violoncelle, deux symphonies concertantes pour deux bassons, un concerto pour trompette, et plusieurs autres productions.

**GOERMAR** (CHRÉTIEN-AUGUSTE), organiste à Colleda, dans la Thuringe, s'est fait connaître, en 1799, par douze préludes faciles pour l'orgue, publiés à Leipsick.

**GOEROLDT** (JEAN-HEURI), né le 13 décembre 1773, à Stempeda, village du comté de Stolberg, a appris la musique sous la direction de Georges-Frédéric Wolf, auteur d'un Dictionnaire de musique et de plusieurs autres ouvrages (voyez ce nom). En 1803, il a été appelé à Quedlinbourg comme directeur de la musique d'église. Il remplissait encore ces fonctions en 1832. M. Goeroldt a publié quelques petites pièces pour le piano et des mélodies chorales pour quatre voix d'hommes, avec accompagnement d'orgue, Quedlinbourg, Basse, in-8°. Il avait en manuscrit des cantates, des hymnes, des motets et des airs. C'est particulièrement par des traités concernant l'harmonie et l'art du chant que cet artiste est connu. Ces ouvrages ont pour titres : 1° *Leitfaden zum Unterricht im Generalbass und in der Composition* (Guide pour l'instruction dans la basse continue et la composition), première partie, Quedlinbourg, 1815, gr. in-8°. Deuxième partie, 1816, *ibid.* La deuxième édition de cet ouvrage a été publiée en 1828, et la troisième en 1832. Celle-ci a pour titre : *Gründlicher Unterricht*

*im Generalbass und in der Composition*, Leipsick, 1832, in-8°. Je ne sais si c'est le même ouvrage qui est cité dans le *Vollständiges Bücher-Lexikon* de Kayser, sous ce titre : *Handbuch der Musik, der Generalbasses und der Composition*, Quedlinbourg, Basse, 1832. 2° *Der Kunst nach Noten zu singen, oder praktische Elementar-Gesanglehre*, etc. (Méthode élémentaire et pratique du chant d'après les notes), Quedlinbourg, 1832, gr. in-8°. C'est une deuxième édition. 3° *Ausführliche theoretisch-praktische Hornschule vom ersten Elementar-Unterricht, bis zur vollkommensten Ausbildung* (Méthode complète théorique et pratique de cor, depuis les premiers éléments jusqu'à l'instruction complète), Quedlinbourg, Basse, 1830, in-4°. 4° *Die Orgel und deren Zweckmässiger Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst. Ein Handbuch für angehende Organisten, Prediger, Kirchen-inspectoren und Kirchenpatrone* (L'Orgue et son usage conforme aux offices divins. Manuel pour les organistes commençants, prédicateurs, inspecteurs et patrons d'églises), Quedlinbourg, Baker, 1835, in-8°. 5° *Gedanken und Bemerkungen über Kirchenmusik* (Idées et remarques sur la musique d'église), dans l'écrit périodique intitulé : *Eutonia*, 1830, t. IV, pages 1-16.

**GOERRES** (JACQUES-JOSEPH), docteur et professeur de philosophie à Munich, précédemment à Coblence, est né dans cette dernière ville, le 25 janvier 1776. Au nombre de ses ouvrages, il en est un qui a pour titre : *Aphorism über die Kunst* (Aphorismes sur l'art), Coblence, 1814, in-8°. Ce livre renferme des idées d'un ordre élevé concernant la musique. Goerres est mort à Munich, le 29 janvier 1848.

**GOES** (DAMIEN DE), historiographe portugais, naquit en 1501, au bourg d'Alenquer, d'une famille noble et distinguée. Après qu'il eut fait, sous d'habiles maîtres, de bonnes études qu'il termina à l'Université de Padoue, les rois de Portugal don Sébastien et Jean III l'employèrent dans diverses négociations en France, en Italie, près du pape Paul III, qui l'honorait de sa bienveillance, en Suède, en Pologne et en Danemark. Retiré dans les Pays-Bas pour s'y livrer à ses travaux littéraires, il vécut particulièrement à Louvain, où plusieurs ouvrages de sa composition ont été imprimés. Quelques petits voyages qu'il fit en Hollande et en Allemagne lui procurèrent la connaissance d'Érasme et de Glaréan, dont il fut l'ami pendant le reste de sa vie. Ce fut dans les conversations qu'il eut à Fribourg avec ce dernier

qu'il eut occasion de lui faire apprécier ses profondes connaissances dans la musique. De retour en Portugal, de Goes fut nommé par le roi Jean III historiographe du royaume, et garde-major de la tour de Tombo, emploi considéré comme une des premières charges de l'État. Il mourut à Lisbonne, au mois de décembre 1560, à l'âge de cinquante-neuf ans. De Goes savait le grec, le latin, l'arabe, l'éthiopien, et parlait les langues modernes de l'Europe avec beaucoup de facilité. On a de lui beaucoup de bons ouvrages sur l'histoire et les antiquités, qui ont été imprimés à Louvain, à Cologne, à Paris et à Lisbonne. Ses études dans la musique avaient été celles qu'aurait pu faire un maître de chapelle. Il jouait bien de plusieurs instruments. Glaréan a inséré dans son *Dodecachordon* un motet (*Ne lateris intima mea*) à trois voix (p. 364), qui est bien écrit, dans la manière de Josquin Deprès, et qui n'a d'autre défaut qu'un peu de nudité dans l'harmonie. Le catalogue de la bibliothèque de musique du roi de Portugal, publié à Lisbonne par Craesbeke, indique beaucoup de compositions de de Goes qui y étaient conservées. Machado dit, dans sa *Bibliothèque* (t. I<sup>er</sup>, p. 617), que ces ouvrages étaient exécutés avec succès dans les églises portugaises. On trouve un motet à six voix de la composition de de Goes dans le rareissime recueil intitulé : *Cantiones septem, sex et quinque vocum. Longe gravissimus juxta ac amarissimus, in Germania maxime haecenus typis non excusus*, Augustus Vindelicorum, Melchior Kriesstein excudebat, 1545, petit in-4° obl. Les autres musiciens dont il y a des morceaux dans ce recueil sont : Dietrich, Noël, Maître Jan, Adrien Willaert, Josquin Deprès, Lupi, Claudin, Tilman Susato, Consilium, Benedict, Jean Heugel, Morales, Jorius Wender, Thomas Crequillon, Hesdin, Jacquet, et plusieurs anonymes. De Goes a laissé en manuscrit un livre intitulé : *Tractado theorica da Musica*, cité avec d'autres ouvrages par le chevalier d'Oliveira.

**GOETHE** (JEAN-WOLFGANG), illustre poète allemand, né à Francfort-sur-le-Mein, le 28 août 1749, est mort à Weimar, le 22 mars 1832. La biographie de cet homme célèbre, l'histoire de ses idées, de ses travaux et de son influence sur la langue et la littérature de l'Allemagne, n'appartiennent pas à mon livre : il n'est mentionné ici que pour sa correspondance avec Zelter (voyez ce nom), qui a été publiée sous ce titre : *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832, herausgegeben von Dr. Fried. Wäh.*

*Rietner* (Correspondance entre Goethe et Zelter, dans les années 1796 à 1832, publiée par le docteur Fr.-W. Rietner, Berlin, 1833, six volumes in-8°. On lit avec intérêt, dans cette collection, quelques lettres où Goethe expose ses idées sur la musique, et ses opinions concernant le mérite de quelques compositeurs.

**GOETHE** (WALTRA DE), petit-fils du précédent, né à Weimar, en 1816, s'est fait connaître par des essais de composition en différents genres. En 1839, il a fait représenter à Vienne, puis à Weimar, un opéra en un acte, sous le titre de : *Anselmo Lancía*; cet ouvrage n'obtint pas de succès. En 1846, un opéra en trois actes, du même compositeur-amateur, intitulé : *der Gefangen von Bologna* (le Prisonnier de Bologne), a été joué au théâtre de Weimar. On connaît aussi, sous le même nom, des recueils de *Lieder* avec accompagnement de piano, op. 1, Leipsick, Breitkopf et Härtel, op. 14, Vienne, Haslinger, et quelques œuvres pour le piano.

**GOETTING** (VALENTIN), écrivain sur la musique, né à Witzzenhausen, dans la Thuringe, paraît avoir vécu à Erfurt, dans la deuxième moitié du seizième siècle. Il a publié un livre élémentaire sur la musique, dans lequel il a résumé en neuf tableaux la doctrine de Glaréan, concernant les douze modes de la tonalité du plain-chant. A la suite de ces tableaux, on trouve quelques morceaux à trois et à quatre voix, dans le style fugué. L'ouvrage a pour titre : *Compendium musicæ modulariæ*, Erfurt, 1587, in-8°. Cette édition est la deuxième : j'ignore la date de la première.

**GOETTING** (HENRI), pasteur à Clettstadt, près de Francfort-sur-l'Oder, au commencement du dix-septième siècle, est auteur d'une musique à quatre voix sur le catéchisme de Luther, avec une instruction élémentaire, publiée sous ce titre : *Catechismus Lutheri von Wort zu Wort in vier Stimmen schön und lieblich componirt, beneden einem Bericht, wie junge Knaben und Mädchen innerhalb 12 Stunden in Musicum begriffen koennen*. Francfort, 1605, in-8°.

**GOETTLE** (JEAN-HELMON), maître de chapelle de la cathédrale d'Angsbourg, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer dans cette ville, en 1670, un recueil de messes concertées de sa composition.

**GOETZ** (FRANÇOIS), violoniste et compositeur, né en 1755 à Strascheltz, en Bohême, fit ses études musicales et littéraires comme enfant de chœur chez les Jésuites de Mont-Sacré, près de Pilsnam, et ensuite au sémi-



naire de Saint-Wenceslas. Après qu'il eut été gradué bachelier, il fit un cours d'histoire ecclésiastique à l'Université de Prague, dans l'intention d'entrer dans l'ordre de Saint-Benoît; mais il changea ensuite de projet, et se rendit à Brünn, où la place de premier violon du théâtre lui avait été offerte. Après avoir passé quelques années dans cette ville, il voyagea dans la Silésie, et y fut employé comme chef d'orchestre dans les églises de plusieurs abbayes. Dans un séjour qu'il fit à Breslau, il y fit la connaissance de Dittersdorf qui lui procura la place de chef d'orchestre dans la chapelle de Jobannisberg. Après que cette chapelle eut été dissoute, Gœtz retourna à Breslau et s'y fit entendre à l'occasion du couronnement du roi Frédéric-Guillaume. Rappelé ensuite à Brünn par le baron Kaschnitz, il y fut chargé de la direction de l'orchestre du théâtre; mais il ne garda pas longtemps cette position, car, en 1787, il fut nommé maître de chapelle de l'archevêque d'Olmütz. C'est dans cette place qu'il a écrit la plupart de ses ouvrages, lesquels consistent en symphonies pour l'orchestre, concertos, sonates, trios et duos pour le violon. Toutes ces productions sont restées en manuscrit. Quelques-unes de ses symphonies ont été exécutées à Prague aux couronnements des empereurs Léopold II, en 1791, et François I<sup>er</sup> l'année suivante. Gœtz vivait encore à Olmütz en 1799, suivant le Dictionnaire des artistes (*Künstler Lexikon*) de Mensel (tome I, p. 297). Les renseignements manquent sur sa personne depuis cette époque.

GOETZE (GROEN-HEER), ministre luthérien, né à Leipsick, le 11 août 1667, fit ses études aux universités de Wittenberg et de Jéna. En 1688, il fut professeur adjoint à Wittenberg, puis prédicateur à Burg en 1690; il remplit l'année suivante les mêmes fonctions à Chemnitz, fut appelé à Dresde, en 1694, puis à Annaberg, en 1697, et enfin à Lubeck, en 1702. Il mourut dans cette dernière ville, le 25 avril 1728, et selon d'autres biographes, le 25 mars 1729. On a de ce savant théologien quelques ouvrages où l'on trouve des choses utiles pour l'histoire de la musique; ils ont pour titre : 1<sup>o</sup> *De Odio pontificiorum in hymnos ecclesie Lutheranae*, Dresde, 1702, in-4<sup>o</sup>. 2<sup>o</sup> *De Hymnis et hymnopoia Lubecensibus, hoc est Lübeckische Liederhistorie*, Lubeck, 1709, in-4<sup>o</sup> de 32 pages, réimprimé à Lubeck, en 1721. Il y a des exemplaires de la même date dont le frontispice a été changé et dont le titre est : *Sendschreiben an den Herrn Verfasser des evangelischen Liederschatzes... Jo.-Christ.*

*Olearius*. Cette dissertation, adressée à Jean-Christophe Olearius, renferme de curieux détails sur les chants locaux de Lubeck. Gœtze a réimprimé l'oraison funèbre du chanteur Lossius, par Bachmeister, dans ses *Elogia Germanorum quorundam Theolog. sæculi XVI et XVII*, Lubeck, 1708, in-8<sup>o</sup> (voyez BACHMEISTER).

GOETZE (JEAN-MELCHIOR), docteur en théologie et conseiller du consistoire d'Halberstadt, naquit en Thuringe, vers le milieu du dix-septième siècle. En 1683, il fut appelé aux fonctions de prédicateur de l'église Saint-Martin, à Halberstadt, fut vice-surintendant en 1707, et conseiller du consistoire en 1716. Il mourut en 1728. Gœtze est auteur d'un éloge de Werkmeister, organiste et écrivain sur la musique (voyez WERKMEISTER), qui a été imprimé sous ce titre : *Der weit berühmte Musicus und Organista wurde bei trauriger Leich-Bestellung des weyl. Edlen und Kunst-Hoch-erfahrenen Herrn Andreas Werkmeister, etc., in einer Stand-Rede dargestellt*, Halberstadt, 1707, 2 feuilles in-8<sup>o</sup>.

GOETZE (NICOLAS), claveciniste et violoniste à Rudolstadt, fut d'abord au service du prince de Waldeck. Il demeurait à Augsbourg vers 1740, et y fit paraître une sonate pour le clavecin avec accompagnement de violon; il en annonçait alors cinq autres, qui ne paraissent pas avoir été publiées.

GOETZE (JEAN-NICOLAS-CONRAD), violoniste et compositeur, est né à Weimar, le 11 février 1791. Dès son enfance, il montra d'heureuses dispositions pour la musique, qui décidèrent son père, membre de la chapelle de la cour, à lui faire donner, à l'âge de sept ans, des leçons de violon, de clavecin et d'harmonie. Ses progrès furent si rapides, que le maître de chapelle Kranz en fut émerveillé et recommanda cet enfant à la grande duchesse Amélie. Généreuse autant que sensible aux beautés de l'art, la princesse admit le jeune Gœtze à ses soirées musicales, et l'encouragea par ses bienfaits. Parvenu à l'âge de quinze ans, il possédait déjà un talent remarquable sur le violon. Un comte polonais, qui l'avait entendu à la cour, lui proposa de le suivre à Leipsick, où le jeune artiste se fit entendre avec succès. Après quelques mois de séjour dans cette ville, Gœtze retourna à Weimar et y entra dans la chapelle ducale, vers la fin de 1806. La grande-duchesse Amélie étant morte peu de temps après, Gœtze trouva une autre protectrice non moins généreuse dans la grande duchesse héréditaire Marie Paulowna, qui l'envoya, à ses frais, per-

fectionner son talent sous la direction de Spohr, et plus tard le confia aux soins de A. E. Müller, à Weimar, pour l'étude de la composition. Ce fut près de ce maître qu'il écrivit ses premiers quatuors qui, quelques années après, furent publiés à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, ainsi qu'un concerto qu'il exécuta aux concerts de la cour avec un brillant succès, et qui lui fit obtenir de sa noble protectrice une pension pour se rendre à Paris, où il arriva en 1813. Nonobstant les agitations de cette époque désastreuse pour la France, et bien qu'il eût été obligé de servir dans la garde nationale parisienne, il put être admis au Conservatoire, par l'intervention du comte de Saint-Aignan, ambassadeur de France près des cours saxonnes, pour y recevoir des leçons de violon de Kreutzer, et de contrepoint de Cherubini. Après un séjour de huit mois à Paris, Gœtze retourna à Weimar, d'où il ne s'est éloigné deux ou trois fois que pour des voyages d'art, particulièrement à Vienne, où il a brillé comme violoniste. Quelques opéras qu'il fit jouer au théâtre de Weimar justifiaient par leur succès la haute protection dont l'artiste avait été l'objet jusqu'alors. En 1826, la place de répétiteur du théâtre de la cour lui fut donnée, et il la remplit avec intelligence. En 1848, Gœtze a été admis à la retraite.

Cet artiste a beaucoup écrit en différents genres de musique. Son premier opéra, intitulé : *le Marché*, joué en 1819, fut accueilli avec faveur. Il fut suivi d'*Alexandre en Perse*, en quatre actes, qui, au moyen de quelques changements et de coupures bien faites, eut un bon nombre de représentations et fut repris plusieurs fois avec succès. En 1822, Gœtze fit jouer, à Weimar, *l'Oracle*, qui fit une vive impression sur le public. La grande-duchesse témoigna sa satisfaction au compositeur par le don d'une riche tabatière en or. Enfin, en 1834, il donna, au même théâtre, *le Gallego*, opéra romantique en quatre actes, qui fut l'objet de beaucoup de critiques et d'autant d'éloges dans les journaux de musique. Gœtze a écrit aussi la musique de plusieurs vaudevilles et mélodrames. On a de lui des ouvertures pour l'orchestre; un quatuor brillant pour des instruments à cordes, œuvre 2, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; trois autres quatuors *idem*, op. 3, *ibid.*; des variations pour violon avec accompagnement; dix trios faciles pour deux violons et violoncelle, Weimar, Voigt; des œuvres de différents genres pour piano; des *Lieder*, etc. Un frère de cet artiste (Benjamin Gœtze) a été musicien de ville à Jéna.

**GOETZEL** (FRANÇOIS-JOSEPH), flûtiste distingué de la chapelle de l'électeur de Saxe, à Dresde, occupait cette place en 1736. Il a laissé en manuscrit six concertos pour la flûte, et quelques trios pour le même instrument.

**GOEZ** (...), facteur d'orgues, vivait en 1680. Il a construit à Farth, dans la principauté d'Anspach, un instrument de vingt-quatre jeux, avec deux claviers et pédale.

**GOFFER** (JEAN), facteur d'orgues, vivait à Striegau, au commencement du dix-septième siècle. Il a construit à Reichenbach, en 1632, un orgue de vingt-deux jeux, trois claviers et pédales.

**GOGAVIN** (ANTOINE-HERMANN), ou **GOGAVA**, né à Grave, Brabant hollandais, dans la première partie du seizième siècle, exerça la médecine à Venise, où il se lia avec le célèbre musicien Zarlino, qui l'engagea à traduire quelques-uns des auteurs grecs qui ont traité de la musique. Gogavin suivit ce conseil, et publia une traduction latine des traités d'Aristoxène, de Ptolémée, et de quelques fragments d'Aristote et de Porphyre. Son travail a paru sans les textes originaux sous ce titre : *Aristoxeni musici antiquissimi Harmonicorum elementorum Libri III. Ptolemaei Harmonicorum seu de musica Lib. III. Omnia nunc primum latine conscripta et edita*. Venetiis, 1532, in-4°. Les manuscrits dont Gogavin s'est servi pour son édition étaient peu exacts, et sa traduction n'est pas bonne; mais elle a été pendant plus d'un siècle la seule qu'on eût des ouvrages d'Aristoxène et de Ptolémée. Les versions de Meibomius et de Wallis (*voyez ces noms*), ont fait oublier la sienne. Le P. Martini indique, dans le troisième volume de son *Histoire de la musique* (p. 250), une autre édition de la traduction de Gogavin, sous la date de 1572 : je crois qu'il y a erreur ou faute typographique dans cette citation, et que cette édition de 1572 n'existe pas.

**GOGUET** (ANTOINE-YVES), savant jurisconsulte, né à Paris, le 18 janvier 1716, mort de la petite vérole, le 2 mai 1768, est auteur d'un très-bon livre, pour l'époque où il fut composé, lequel a pour titre : *De l'origine des lois, des arts et des sciences, et de leurs progrès chez les anciens peuples*. Paris, 1758, 3 vol. in-4°; *ibid.*, 6 vol. in-12. Il y a deux autres éditions, la première de 1778, 6 vol. in-12, l'autre de 1809, 3 vol. in-8°. Ce qui concerne la musique est la partie la plus faible de cet ouvrage.

**GOLD** (LEONARD), violoniste et compositeur, né à Odessa, en 1816, reçut dans cette

ville sa première éducation musicale, puis fut envoyé par ses parents au Conservatoire de Vienne pour y achever ses études. Sorti de cette école en 1836, il étonna les connaisseurs par la pureté de son jeu et le brillant du mécanisme de son archet, dans les concerts où il se fit entendre. Dans la même année, il fit exécuter à Vienne une ouverture de sa composition. Il avait écrit aussi un opéra italien qui fut représenté à Odessa en 1837, après le retour du compositeur en cette ville. En 1839, Gold voyagea en Russie pour y donner des concerts. De retour dans sa ville natale en 1840, il a été mis en possession de la place de violon solo au théâtre. On manque de renseignements sur la suite de la carrière de cet artiste.

**GOLDAST DE HEIMINSFELD** (MELCHIOR), historien et jurisconsulte, né à Esperi en Suisse, près de *Bischoffzell*, le 6 janvier 1576, vécut dans la misère à Genève et à Lausanne, et mourut à Giessen, dans la principauté de Hesse-Darmstadt, le 11 août 1635. Dans l'ouvrage qu'il a publié sous ce titre : *Alamanticarum Rerum Scriptores, etc.* (Frankfort, 1606, 3 v. in-fol.), il a traité de l'invention, des transformations, de la rénovation et de la perfection de la musique. Il la divise en musique chorale et musique mesurée.

**GOLDBACH** (CHRISTIAN), conseiller du roi de Prusse à Königsberg, et membre de l'Académie de sciences de Pétersbourg, s'est fait un nom honorable parmi les mathématiciens par les mémoires qu'il a fournis aux actes de cette académie dans les années 1726-1744 ; sa mort paraît être arrivée vers cette dernière année. Dans les *Acta Eruditorum* de 1717, il a fait insérer (p. 114), un morceau intitulé : *Temperamentum musicum universale*.

**GOLDBERG** (JEAN-GOTTLIEB ou THÉOPHILE), musicien au service du comte de Brühl, à Dresde, en 1757, paraît avoir vécu de 1720 à 1760. Il a été considéré en Allemagne comme un des meilleurs élèves de Jean-Sébastien Bach. Reichardt a donné de grands éloges à son talent ; il le considérait comme un musicien d'un ordre supérieur. Son caractère était mélancolique ; on l'accusait d'égoïsme et d'orgueil. Tout ce qu'il a écrit est d'une grande difficulté, dans la manière de Bach ; pourtant il avait l'habitude d'appeler ses ouvrages des *bagatelles pour les dames*. On connaît de lui en manuscrit plusieurs concertos pour le clavecin, dont un en mi bémol, et un autre en ré mineur, des préludes et fugues pour le clavecin, vingt-quatre polonaises, une sonate pour le clavecin avec un menuet et douze variations,

et six trios pour flûte, violon et basse. La Bibliothèque royale de Berlin possède de cet artiste des préludes et fugues pour clavecin ou orgue, et en manuscrits originaux, un motet allemand à six voix, deux violons, deux altos, basse et orgue, ainsi que le 12<sup>me</sup> psaume à quatre voix, deux violons, alto et basse.

**GOLDBERG** (H.), cantor à la synagogue de Brunswick et professeur de la population israélite de cette ville, est auteur d'un recueil intitulé : *Gesänge für Synagogen* (Chants pour les Synagogues), Brunswick, 1843, in-8°. Une deuxième édition de ce recueil a été publiée en 1845, et une troisième en 1855, avec une préface de M. Freudenthal, directeur de musique dans la même ville. Bien que le titre soit en langue allemande, tous les chants sont sur le texte hébreu.

**GOLDHORN** (JEAN-DAVID), docteur et professeur de théologie, pasteur de l'église Saint-Nicolas, à Leipsick, naquit à Püchau, près de Wurzen, le 12 septembre 1774, et mourut à Leipsick, le 23 octobre 1856. On a de lui une dissertation sur la musique d'église intitulée : *Ein Wunsch für die kirchlich Jubelfeier der Augsbургischen Confession in musikalischer Hinsicht* (Un désir en ce qui concerne la musique dans la fête jubilaire des églises de la confession d'Augsbourg). Cette dissertation a paru d'abord dans la Gazette des églises (*Kirchen Zeitung*), de Zimmermann, en 1820, puis a été réimprimée dans l'écrit musical périodique intitulé : *der Eutonia*, 1830, t. III, p. 187-200.

**GOLDINGHAM** (JEAN), major du génie à Madras, a rendu compte d'expériences faites sur la vitesse du son aux forts Saint-Georges et Saint-Thomas de Madras, avec des canons de 24, chargés de huit livres de poudre à la distance d'environ quatre mille huit cents toises. On trouva que la vitesse du son était entre mille quatre-vingt-dix-neuf et onze cent soixante-quatre pieds anglais par seconde. Les chronomètres dont on se servait étaient d'Arnold, et l'on tenait note de l'état du baromètre, du thermomètre et de l'hygromètre. Cette vitesse est beaucoup moins rapide que celle qui fut observée dans des expériences faites, en 1822, entre Montlibéry et Villejuif, par des membres de l'Institut de France. Le Mémoire de M. Goldingham a été publié sous ce titre : *Experiments for ascertaining the velocity of sound, at Madras*, dans les *Annals of Philosophy* de Thomson (sept. 1835, p. 201), et dans la première partie des *Transactions philosophiques*, de la même année.

**GOLDNER** (Madame AUGUSTINE DE), cantatrice distinguée, née à Francfort-sur-le-Mein, le 5 mars 1797, est la fille de madame Engst, actrice remarquable du théâtre allemand. Après la mort de sa mère, elle fut adoptée par madame Aschenbrenner, autre actrice renommée en Allemagne, et ses études furent dirigées vers la carrière du théâtre, dès sa plus tendre enfance. Dans les rôles d'enfant qu'elle remplissait, elle se fit remarquer de bonne heure : on ne la désignait alors que sous le nom de *la gentille petite aux cheveux noirs*. Après avoir fait des études de chant sous la direction de Danzi, elle parut avec succès sur les théâtres de Stuttgart et de Hambourg. La beauté de sa voix et l'expression de son chant dramatique la rendirent bientôt célèbre en Allemagne, et les journaux retentirent d'éloges accordés à son talent. A Hambourg, elle épousa l'acteur Krüger, puis, sous le nom de madame Krüger-Aschenbrenner, elle parcourut l'Allemagne, chanta à Vienne, à Munich, à Berlin, et se fit partout applaudir dans *Otello*, *le Freyschütz*, *la Famille suisse*, et autres grands ouvrages des théâtres italiens et allemands. Les biographes de l'Allemagne ne s'expliquent pas sur les motifs qui la firent se séparer de son premier mari, mais ils disent que ce fut après cette séparation qu'elle fut engagée, en 1819, au théâtre de la cour à Darmstadt. Après la mort du grand-duc, en 1831, ce théâtre cessa d'exister, et madame Krüger-Aschenbrenner se retira avec une pension considérable de la cour. Elle a épousé vers le même temps M. de Goldner, écuyer du grand-duc, et vivait encore à Darmstadt, en 1837.

**GOLDSCHAD** (GOTTHILF-CORRAD), pasteur, à Leubnitz, né à Posendorf, près de Dresde, le 18 mai 1719, fit ses études à Wittenberg, fut nommé, en 1744, régent du Collège de la Croix, à Dresde, puis, en 1750, recteur à Sainte-Anne. Il perdit, en 1760, tout ce qu'il possédait, avec sa bibliothèque, par les dévastations du siège de cette ville. En 1763, il fut nommé pasteur à Leubnitz. Comme recteur de Sainte-Anne, il a publié à Dresde, en 1751, un programme académique intitulé : *Chorus musicus gloriam Christi celebrans ex ps. 68. 36.*

**GOLDSCHMIDT** (SIEMONS), pianiste et compositeur, né à Prague, le 28 septembre 1815, a fait ses études musicales dans cette ville et a reçu des leçons de piano de Dreychock. Après avoir résidé à Berlin pendant les années 1843 et 1844, il a vécu à Paris de 1845 à 1849, puis il est retourné à Prague. Cet

artiste distingué a fait exécuter dans cette ville, en 1839, une ouverture intitulée : *Romeo et Juliette*. Une deuxième ouverture, qui a pour titre : *Frühlingsgenuss* (les Plaisirs du printemps), fut exécutée avec succès à Prague, en 1843, puis à Berlin et à Leipsick, et, enfin, M. Goldschmidt en fit entendre une troisième, intitulée *Ordine*, dans cette dernière ville. On a publié de sa composition des études pour piano, œuvres 4 et 13; des sonates pour le même instrument, œuvres 3 et 8; des pièces de différents genres, et des *Lieder* avec accompagnement de piano. M. Goldschmidt est membre de l'Académie des beaux-arts de Stockholm.

**GOLDSCHMIDT** (OTTO), pianiste et compositeur, né à Hambourg, en 1829, a fait ses études musicales au Conservatoire de Leipsick. Ses maîtres ont été Mendelssohn et M. Hauptmann. Après avoir terminé son éducation musicale, il est parti pour l'Amérique septentrionale. Pendant son séjour aux États-Unis, on a publié de sa composition un concerto pour le piano, diverses pièces pour le même instrument et des *Lieder*. Cet artiste a épousé la célèbre cantatrice Jenny Lind.

**GOLDSCHMIDT** (M<sup>me</sup>); voyez LIND (Jenny).

**GOLDWIN** (JEAN), ou **GOLDING**, fut élève du docteur Child, et lui succéda au mois d'avril 1697, comme organiste de la chapelle de Saint-Georges à Windsor. En 1703, il joignait à cette place celle de directeur du chœur de la même chapelle. Il conserva ces emplois jusqu'à sa mort, qui arriva le 7 novembre 1719. Il a laissé plusieurs antennes à quatre voix de sa composition; le docteur Boyce en a publié une (*I have set God always before me*); deux autres ont été insérées dans l'*Harmonia sacra* de Page.

**GOLLMICK** (CHARLES), fils d'un acteur de l'Opéra allemand, né à Dessau, le 19 mars 1796, reçut sa première éducation à Cologne, où Bernard Klein fut son condisciple. La vie aventureuse de théâtre que suivait son père interrompit souvent ses études. En 1819, il alla pour la seconde fois à Strasbourg. Il y fit un cours de théologie, et vécut en donnant des leçons de latin et de musique. Pendant qu'il y continuait ses études sérieuses, il apprit la composition sous la direction du maître de chapelle Spindler. Dès son enfance, il avait montré beaucoup de dispositions pour cet art; il n'était âgé que de onze ans lorsqu'il publia son premier recueil de six chansons, chez André, à Offenbach. Organiste et pianiste assez

habile, il se faisait entendre avec succès dans les églises et dans les concerts. En 1817, il se rendit à Francfort où il donna des leçons de langue française pour vivre. Bientôt après, Spohr l'engagea comme timbaliier à l'orchestre du théâtre de cette ville; il se maria, et vécut plusieurs années dans cette position. Plus tard, il a fait un séjour de plusieurs années à Londres; mais il est retourné vraisemblablement en Allemagne, car on a publié de lui un petit ouvrage en deux parties, sous ce titre : *Handlexikon der Tonkunst* (Dictionnaire portatif de musique), Offenbach, André, 1857, 1 vol. petit in-8°. La deuxième partie de cet ouvrage renferme des notices abrégées de musiciens. On a de cet artiste : 1° Des rondeaux et autres pièces pour le piano à quatre mains, op. 10, 14, 19, 23, Offenbach, André. 2° Sonates pour piano seul, op. 9 et 11. 3° Des polonaises et des pots-pourris *idem*, op. 12, 17, 20, *ibid.* 4° Des thèmes variés, op. 8, 13, 15, 16, 18, 22, *ibid.* 5° Des chansons allemandes, avec accompagnement de piano ou de guitare, *ibid.* Mais c'est principalement comme critique que M. Gollmick s'est fait connaître, par des articles relatifs à la musique, qu'il a fait insérer dans plusieurs journaux. Ces articles se font en général remarquer par leur ton satirique. Cet artiste a aussi publié une sorte de dictionnaire de musique sur un nouveau plan; l'ouvrage a pour titre : *Critische Terminologie für Musiker und Musikfreunde* (Terminologie critique pour les musiciens et les amis de la musique), Francfort-sur-le-Mein, 1833, in-8° de 225 pages. Il y en a une deuxième édition publiée à Francfort-sur-le-Mein, en 1839, gr. in-12 de XII et 252 pages. Ce livre est divisé en six classes de mots : la première renferme les termes qui se rapportent aux diverses modifications du son; la seconde, aux mots relatifs à la mesure et au rythme; la troisième, à ceux qui indiquent le caractère des morceaux de musique; la quatrième, à l'expression; la cinquième, aux termes généraux; la sixième, aux choses historiques. Un index des mots renvoie pour chacun à la page où il se trouve. On connaît aussi de cet auteur : *Musikalische Novellen und Silhouetten* (Nouvelles et Silhouettes musicales). Zeitz, Schöfedecker, 1842, in-8°; une notice nécrologique sur Gühr, Francfort, 1849, in-8°, et quelques autres opuscules de peu d'importance.

GOLTERMANN (Gronczs), violoncelliste et compositeur, est né à Hanovre en 1832. Après avoir vécu quelque temps à Munich, il a occupé une place de directeur de musique à

Würzburg, puis s'est établi à Francfort-sur-le-Mein, où il est en ce moment (1860). On a publié de sa composition un concerto pour violoncelle, ainsi que différentes pièces pour le même instrument, quelques sonates pour piano et violoncelle et des *Lieder*. Une symphonie écrite par ce jeune artiste a été exécutée dans les concerts de Leipsick.

GOMANT (L'abbé), curé de Pervenchères, au diocèse de Séz (Orne), précédemment curé de Saint-Symphorien-des-Bruyères, au même diocèse, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Manuel du chantre, contenant une nouvelle méthode de plain-chant; les éléments comparés de la musique et du plain-chant musical; un ample recueil de pièces diverses, dont beaucoup de composition nouvelle*, etc., Paris, Langlois et Leclerc (sans date), un vol. in-12, deuxième édition; la première a été publiée en 1837. Il y en a eu une troisième, publiée à Paris, chez Langlois et Leclerc, 1844, un vol. in-12. Ce livre est un des plus mauvais ouvrages qui aient été publiés sur le même sujet. Le prétendu *plain-chant musical*, monstruosité mise en vogue dans certaines provinces de France, en est la base.

GOMART (CHARLES-MARIE-GABRIEL), chevalier de la Légion d'honneur, né à Ham (Somme), le 1<sup>er</sup> juillet 1805, a fait ses études au collège de Soissons. Fixé à Saint-Quentin depuis 1838, il a occupé ses loisirs par des travaux relatifs aux arts, à l'histoire et à la littérature. Musicien amateur, président de la société de l'orchestre du théâtre de Saint-Quentin, pendant plusieurs années; il a publié, d'après des documents originaux, des *Notes historiques sur la Matrise de Saint-Quentin et sur les célébrités musicales de cette ville*, ouvrage qui peut fournir des renseignements intéressants pour l'histoire de la musique au seizième siècle, dans le nord de la France (1). Les autres ouvrages de M. Gomart, ainsi que ses nombreux mémoires insérés dans des collections académiques et dans des revues périodiques, ne concernent pas l'objet de ce dictionnaire.

GOMBERT (NICOLAS), un des plus célèbres compositeurs belges de la première moitié du seizième siècle, naquit à Bruges (Flandre occidentale), suivant ce que nous apprenons du titre de l'édition du premier livre de ses motets à quatre voix, publiée à Venise, chez Jérôme Scotto, en 1540, sous ce titre : *Nicolas Gom-*

(1) Ces notes ont été publiées dans les *Annales de la Société académique de Saint-Quentin*, tome VIII (1859), page 218, et dans le 1<sup>er</sup> volume des *Études Saint-Quennoises*, page 361.

*berti Flandri Brugensis musici excellentissimi Motetorum quatuor vocum liber primus.* L'abbé Baini s'est trompé lorsqu'il a fait de Gombert un prédécesseur de Josquin Deprès (*Mem. stor. crit. della vita e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina*, t. I<sup>er</sup>, p. 550), dont il fut au contraire l'élève, et en le faisant vivre en 1460. La preuve que Gombert a été le disciple de Josquin Deprès se trouve dans la *Déploration* de Gérard Avidius, de Nimègue, sur la mort de ce maître célèbre, et par le témoignage d'Hermann Fink. On sait en effet que cette même *Déploration* a été mise en musique à six voix par Gombert. L'époque précise de la naissance de cet excellent musicien n'est pas connue : les écrivains belges qui ont vécu de son temps se taisent sur ce point. Il ne paraît pas qu'il ait vu le jour avant les dernières années du quinzième siècle, ni peut-être avant les premières du seizième siècle ; car son nom ne paraît dans aucun recueil de compositions publié antérieurement à 1530. La plus ancienne collection de motets où l'on trouve un morceau de lui est le septième livre publié à Paris sous ce titre : *Liber septimus XXIIII trium, quatuor, quinque, sex vocum modulus Domini Adventus, Nativitatisque, ac Sanctorum eo tempore occurrentium habet* ; Parisiis, in vico Citharæ, apud Petrum Attaingnant, musices calcographum, in-4<sup>o</sup> obl. Il n'y a point de date à ce livre, mais le huitième ayant paru en 1554, celui-ci doit être de la même année.

Gombert était ecclésiastique. Il paraît qu'il fut attaché d'abord au chœur de l'église Notre-Dame, d'Anvers, si toutefois c'est lui qui est désigné dans les registres de cette ancienne collégiale, sous le nom de *Maître Nicolas*. Thuringius (1), Walther (2), Gerber (3) et Kiese-wetter (4), disent que Gombert fut maître de chapelle de l'empereur Charles-Quint ; la même qualité a été attribuée à Clément non papa et à Thomas Créquillon ou Cricquillon (voyez ces noms) ; mais personne n'a songé à examiner en quel ordre ils auraient pu se succéder dans cette position. Les incertitudes à cet égard proviennent de ce qu'on n'a pas su qu'il y avait trois chapelles de musique attachées à la maison impériale : la première, à Vienne, au

service de l'empereur ; l'autre, à la cour du même prince, comme roi d'Espagne, à Madrid, et la troisième, à Bruxelles, moins nombreuse, pour le service des princes gouverneurs des Pays-Bas, au nom du même monarque. On voit, dans la notice de Clément non papa, qu'il fut maître de la chapelle impériale de Vienne ; Gombert était, en 1530 et 1534, maître des enfants de chœur de la chapelle de Madrid, suivant les registres des archives du royaume de Belgique. On ne trouve immédiatement avant lui dans cette charge que Jacques Champion, qui succéda à Nicole Carlier, lorsque celui-ci mourut, en 1526. C'est donc entre les années 1526 et 1530 qu'il fut appelé aux fonctions de maître des enfants de la chapelle, et vraisemblablement vers cette dernière date. Quelle était sa position dans cette chapelle auparavant ? Vraisemblablement celle de simple chantre, ainsi que l'avaient été précédemment d'autres musiciens de la même chapelle avant d'obtenir les positions de maître des enfants ou de maître de chapelle. Gombert est qualifié simplement du titre de *musicien de l'empereur* (*musicus imperatorius*) au titre d'un de ses ouvrages imprimé chez Gardane, à Venise, en 1551 ; mais l'éditeur était fort mal informé, car il devait être élevé alors à la position de maître de chapelle : il est certain du moins qu'il n'était plus maître des enfants, puisqu'on voit, dans les comptes de la chapelle, aux archives du royaume de Belgique, qu'un certain Jean Taisnier occupait cette place en 1545. D'autre part, Corneille Canis (voyez Catquillon, t. II, p. 268, note 1) était maître de la même chapelle, en 1548 : Gombert n'y était donc plus alors, et, sans doute, il avait obtenu dans les Pays-Bas quelque'un des bénéfices qui étaient à la nomination de l'empereur ; car il vivait encore en 1556, si l'on s'en rapporte à ce passage de la *Practica musica* d'Hermann Finck, publiée dans la même année : « De nos jours il existe plusieurs nouveaux inventeurs, parmi lesquels on distingue Nicolas Gombert, élève de Josquin, de pleuse mémoire, et qui a montré à tous les compositeurs le chemin et même le sentier pour trouver des fugues et toutes les subtilités de l'art ; enfin, qui a fait entendre une musique toute différente de la précédente. Il évite, en effet, les pauses, et sa composition est à la fois remplie d'harmonie et de recherches fuguées (1). »

(1) Opus. P. II, cap. 4, p. 20.

(2) *Musikalisches Lexicon*, p. 266.

(3) *Neues hist.-biogr. Lexikon der Tonkünstler*, II. Art. Gombertus, col. 357.

(4) *Die Verdienste der Niederländer in die Tonkunst*, p. 58. — *Geschichte der Europ. Abendland. oder unserer heutigen Musik*, p. 56. — *Catalog. der Samml. alter Musik*, p. 56.

(1) *Notro vere tempore novi sunt inventores, in quibus est Nicolaus Gombert, Josquini pini memoriam discipulus qui omnibus musicis ostendit viam, imo semitam ad*

Les éloges accordés à Gombert par Hermann Finck n'ont rien d'exagéré; ce que j'ai examiné et mis en partition parmi ses ouvrages m'a fait voir que l'art d'écrire avec facilité dans le style fugué et d'imitation le distinguait éminemment. Il ne fut pas moins remarquable par l'élévation de son style dans certaines compositions dont les paroles ont un caractère grave, genre de mérite bien rare et même à peu près inconnu dans la première moitié du seizième siècle. Gombert fut en cela le précurseur du style de Palestrina qui n'a rien produit de plus beau que le *Pater noster* de ce musicien, exécuté dans un de mes concerts historiques, et qui a produit une profonde impression sur l'auditoire. Trois artistes belges de la même époque sont cités par les auteurs contemporains comme les chefs d'école de cette période de l'art; ce sont : Clément *non papa*, Créquillon (voyez ces noms) et Gombert. Nonobstant le haut mérite des deux autres, Gombert me paraît avoir des qualités de sentiment supérieures à ce qu'on trouve chez ses émules. Il ajoute à ces avantages celui d'une rare fécondité : on en peut juger par la liste de ses ouvrages connus jusqu'à ce jour.

1° *Il primo libro de' Motetti a quattro voci*, in-4°, sans date et sans nom de lieu. Le nom de l'auteur est écrit Gombert. Un exemplaire de cette édition est à la Bibliothèque royale de Munich. La deuxième édition a pour titre : *Nicolaus Gomberti Flandri Brugenensis musici excellentissimi Motetorum liber primus*, Venetiis, apud Hieronymum Scotum, 1540, in-4° obl. La troisième édition est intitulée : *Di Nic. Gombert il primo libro de' Motetti a quattro voci*, in Venetia, app. Ant. Gardano (sic), 1544, in-4° obl. Ce premier livre a été réimprimé avec ce titre latin : *Nicolaus Gomberti musici imperatoris Motetorum nuperrimi maxima diligentia in lucem editorum liber primus quatuor vocum*, Venetiis, apud Antonium Gardanum, 1551, in-4° obl. Je possède un exemplaire de ce premier livre, avec le titre italien, le nom du même imprimeur et la date de 1550. Je n'ai pu vérifier si c'est l'édition de 1544, avec un nouveau frontispice, ou si c'est la même qu'on a reproduite avec un titre latin, en 1551. 2° *Nicolaus Gomberti Musici excellentissimi Pentaphthongos Harmonia, quæ quinque vocum Motetta vulgo nominantur. Additis nunc ejusdem quoque ipsius Gomberti, nec*

quaerendas fugas ne subtilitatem, ne est author musicæ plane diversæ à superiori. Is enim vitæ paucus, et illius compositio est plena cum concordantiarum tamfugam.

*non Jachetti et Moralis Motetti*, etc. *Liber primus*, Venetiis, apud Hieronymum Scotum, 1541, in-4° obl. Antoine Gardane a donné une édition de ce livre de motets à cinq voix, en 1551, avec ce titre : *Nicolaus Gomberti musici excellentissimi Motetorum cum quinque vocibus liber primus*, in-4° obl. 3° *Nicolaus Gomberti Musici solertissimi Motetorum quinque vocum maximo studio in lucem editorum liber secundus*, Venetiis, apud Hieronymum Scotum, 1541, in-4° obl. C'est le second livre des motets à quatre voix. Il y en a d'autres éditions données à Venise, chez Antoine Gardane, et à Lyon, chez Jacques Moderne. 5° *Missarum quinque vocibus liber primus*, Venetiis, apud Ant. Gardanum, 1549, in-fol. Les cinq parties sont imprimées en regard. 6° Les chansons françaises et flamandes du même artiste formant le cinquième livre d'une collection publiée à Anvers; le titre de ce volume est : *Le cinquième livre contenant trente-deux chansons à cinq et à six parties composées par Maître Nicolas Gombert et autres excellents auteurs, convenables et propres à jouer sur tous les instruments, correctement imprimées en Anvers, par Tylman Susato, l'an 1544, au mois de décembre*, in-4° obl. Beaucoup de compositions de Gombert, soit de musique religieuse, soit de musique profane, ont été insérées dans les recueils publiés en Italie, en Allemagne, en France et en Belgique, particulièrement dans ceux-ci. 7° *Motetti del Frutto. Liber primus cum quinque vocibus* (sic), in Venetia ne la stampa d'Antonio Gardano, 1538, petit in-4° obl. 8° *Motetti del Frutto a sei voci. ibid.*, 1550, petit in-4° obl. 9° *Motetti del Fiore a quattro voci. Libri 1, 2, 3 et 4*, Lugduni, per Jacobum Modernum de Pingento (sic), 1532-1539, in-4°. Le premier livre renferme trois motets de Gombert (pages 13, 41 et 44). Le second livre contient six motets (pages 3, 17, 19, 27, 32, 34); et l'on en trouve deux dans le troisième livre, p. 50 et 57. 10° *Fior di Motetti tratti dalle Motetti del Fiore a quattro voci*, in Venetia, presso Ant. Gardano, 1539, petit in-4° obl. Une autre édition du même recueil a été publiée sous le titre latin : *Flos Florum, cum*

quatuor vocibus. *Liber primus et liber secundus*, ibid., 1545, in-4° obl. Le premier livre renferme les motets de Gombert : *Aus Sanctissima Maria et Fuit homo missus a Deo* ; l'on trouve dans le second, *Tu es Petrus et Absolus ms. 11° Cantiones septem, sex et quinque vocum. Longe gravissimæ, juxta ac amenissimæ, in Germania maximè hactenus typis excusæ*, Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein excudebat, 1545, petit in-4° obl. 12° *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque et quatuor vocum, ejus in Germania hactenus nihil simile unquam est editum*, Noribergæ, arte Hieronymi Graphæi, 1557, petit in-4° obl. 13° *Tomus secundus Psalmorum selectorum quatuor et quinque vocum*, Norimbergæ, apud Jo. Petreium, 1559. 14° *Tomus tertius, etc.*, ibid. 1542. 15° *Selectissimarum Motetarum partim quinque, partim quatuor vocum. Tomus primus. D. Georgio Forstero selectore*, imprimebat Jo. Petreius, 1540, in-4° obl. 16° *Ecclesiasticæ cantiones quatuor et quinque vocum, vulgo Moteta vocant, tam ex veteri, quam ex novo Testamento, ab optimis quibusque hujus ætatis Musicis compositæ. Antea nunquam excusæ*, Antverpiæ, per Tilemanum Susato, 1555, in-4° obl. *Lib. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.* Les motets de Gombert remplissent tout le quatrième livre. 17° *Sacrarum cantionum, vulgo hodie Motetta vocant, quinque et sex vocum ad veram harmoniam concertumque ab optimis quibusque Musicis in philomusorum gratiam compositarum libri tres*, Antverpiæ, per Johannem Latium (Jean Laet), 1554-1555, in-4° obl. On trouve dans ce recueil trois motets à six voix de Gombert, (les livres deuxième et troisième), lesquels sont d'une grande beauté en leur genre. 18° *Cantiones quinque vocum selectissimæ a primariis Germaniæ inferioris, Galliæ et Italiæ Musicis magistris editæ. Antehæc typis nondum divulgatæ. Numerc viginti octo*, Argentorati, per Petrum Schæffer, 1550, in-4° obl. De ces vingt-huit motets, neuf à cinq voix sont de Gombert. 19° *Cantionum sacrarum vulgo Moteta vocant, quinque, sex et plurium vocum ex optimis quibusque Musicis selectorum libri octo*, Lovanii, apud Petrum Phalesium, 1554-1555, in-4° obl. Cinq motets à cinq et six voix, de Gombert, sont contenus dans le deuxième livre de ce recueil. 20° *Evangelia Dominicorum et Festorum dierum, musicis numeris pulcherrime comprehensa et ornata quatuor, quinque, sex et plurium vocum. Tomi sex*, Noribergæ, in officina Johannis

Montani et Ulrici Neuberi, 1554-1556, in-4° oblong. Les pièces de Gombert contenues dans ces six volumes, sous le titre : *Evangelia et sententiæ pia quatuor, quinque et sex vocum*, sont au nombre de dix-huit, à savoir, t. I<sup>er</sup>, n<sup>os</sup> 14 et 24 ; t. II, n<sup>o</sup> 25 ; t. III, n<sup>o</sup> 41, 47 ; t. IV, n<sup>o</sup> 27 ; t. V, n<sup>os</sup> 8, 11, 19, 24, 25, 27, 30, 31 ; t. VI, n<sup>os</sup> 21, 25, 36, 37. 21° *XII Motets à quatre et cinq voix de divers auteurs*, Paris, par Pierre Attaignant, 1529, in-8° obl. On y trouve le motet à quatre voix de Gombert *Angelus Domini*. 22° *Liber triginta novem Motetorum quatuor vocum, diversorum authorum*, Ferrariæ, in ædibus Francisci Rubei, de Valentia, expensis et labore Joannis de Bulghat, Henrici de Campis et Antonii Hacher, sociorum, 1558, in-4° obl. Deux motets de Gombert se trouvent dans ce rarissime recueil, p. 10 et 25. 23° *Motetti de la Simia, Lib. I, quinque vocum*, ibid., 1559. Ce recueil renferme deux motets à cinq voix de Gombert, p. 3 et 7. 24° *Motetorum a Jacobo Moderno, alias Grand-Jaques, in unum coactorum et ab eodem impressorum. Libri 1-5, ad quatuor, quinque, sex et septem voces*, Lugduni, per Jacobum Modernum, 1552-1542, in-4°. Ce recueil contient quatorze motets à cinq voix, et un *Beatus vir*, à six, de Gombert. 25° *Motetti a sei voci da diversi excellentissimi musici composti. Libro primo*. Venetiis, apud Hieronymum Scotum, 1549, in-4° obl. On trouve dans ce recueil cinq motets à six voix, de Gombert, p. 2, 4, 20, 24, 29. 26° *Psalmorum selectorum a præstantissimis hujus nostri temporis in arte musica artificibus in harmonia quatuor, quinque et sex vocum redactorum Tomi quatuor*, Noribergæ, ex officina Joannis Montani et Ulrici Neuberi, 1553-1554, in-4° obl. On trouve dans ce recueil huit psaumes de Gombert à cinq et six voix, à savoir, t. I<sup>er</sup>, n<sup>os</sup> 9, 10 ; t. II, n<sup>o</sup> 21 ; t. III, n<sup>o</sup> 14 ; t. IV, n<sup>os</sup> 2, 10, 21, 22. 27° Dans la grande collection de messes imprimées par Adrien Le Roy et Robert Ballard, on trouve la messe à quatre voix de Gombert sur le thème de la chanson *Je suis déshérité*. 28° Le troisième volume d'une collection manuscrite de musique du seizième siècle, laquelle se trouve à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, sous le nom de *Collection Elæ*, renferme dix-neuf motets de Gombert, à cinq voix, en partition. Ils sont extraits des deux livres publiés à Venise, chez Scoto et Gardane. Les chansons de ce maître sont répandues dans divers recueils ; les principaux sont ceux-ci : 29° *Chansons à quatre, cinq (sic), six et huit par-*



tés. Livres 1 à 13, Anvers, par Tylman Susato, 1543-1550, in-4° obl. Les livres I<sup>er</sup>, II, IV, V, VI, VII, XII et XIII, renferment des chansons de Gombert, à cinq et six voix. C'est dans le septième volume que se trouve la complainte de Gérard Avidius, de Nimègue, sur la mort de Josquin Deprès, mise en musique à six voix par Gombert, et qui a pour titre : *In Josquinum a Prato musicorum principem Nenia sex vocum*. On trouve dans le même volume la complainte mise en musique à quatre voix par Benoit d'Appenzell (voyez BENEZICUS). 30° *Le Paragon des chansons*, livres 1 à 10, à Lyon, par Jacques Moderne, dit *Grand Jacques*, 1540-1543, in-4° obl. Les livres I, II et IX contiennent des chansons à quatre voix de Gombert. 31° *Six Gaillardes et six Pavannes avec treize chansons musicales à quatre parties*, à Paris, par Pierre Attaignant, 1529, in-8° obl. Le n° 7 de ce recueil est une chanson très-plaisante de Gombert sur ces paroles : *Alleluja me faut chanter*. Le ténor a le chant de l'*Alleluia* du graduel de la messe du dimanche de Pâques, sur lequel les autres voix font un joli badinage en contrepoint d'imitation. 32° Plusieurs chansons du même maître se trouvaient dans un manuscrit du seizième siècle qui a appartenu à la duchesse d'Orléans, mère du roi Louis-Philippe, et qui est passé dans la bibliothèque du Palais royal, d'où il a disparu au mois de février 1848. On y remarquait particulièrement les chansons dont les premiers mots sont : *Mon pensément* (ma pensée) *ne gist qu'en ombre*; *Quand d'ung chacun*; *Si de me voir*, etc. 33° Le vingtième livre de *Chansons à quatre et cinq parties*, publié par Adrien Le Roy et Robert Ballard, à Paris, en 1567, renferme les chansons qui commencent par *Hâtes-vous*, à quatre voix; *Ma maîtresse*, à cinq voix. 34° On en trouve aussi dans le *Premier recueil des recueils composés à quatre parties*, imprimé en quatre volumes, à Paris, chez les mêmes éditeurs, 1563, in-4° obl.; elles commencent par ces mots : *Hors envieux*; *Toutes les nuicts*; *Mon pensément* (même chanson que celle du manuscrit de la duchesse d'Orléans). 35° Enfin, le *Premier livre de chansons à trois parties composées par plusieurs auteurs*, chez les mêmes, 1578, in-4° obl. contient la chanson de Gombert *C'est mon amy*, cantilène d'une remarquable naïveté.

GOMES (JEAN), compositeur, né à Beiros, dans la province d'Alentejo, en Portugal, eut pour maître de musique Antoine Ferro de Portalegre. Il fut trésorier et musicien de la cha-

pelle du prince à Villaviciosa, et mourut en cette ville, en 1653. Machado dit (*Biblioth. Lusit.*, t. II, p. 669) que ses œuvres de musique d'église existaient de son temps dans la Bibliothèque du roi de Portugal, sans doute en manuscrit.

GOMEZ (THOMAS), abbé de l'ordre de l'Éteux, né à Cauca, au diocèse de Ségovie, dans la Vieille-Castille, était savant dans la théologie et dans la philosophie. Il mourut à Barcelone en 1668. On lui attribue un traité de plainchant intitulé : *Reformacion del canto llano*; mais on ne dit pas si cet ouvrage a été imprimé.

GOMEZ-DA-SILVA (ALBERT-JOSEPH), compositeur et organiste portugais, vécut à Lisbonne vers le milieu du dix-huitième siècle. Il est auteur d'un opuscule qui a pour titre : *Regras de acompanhar para cravo, ou organo e ainda tambem para qualquer outro instrumento de vozes, reduzidas a breve methode, e facil percepção. Dedicado a Sua Magestade Adelissima D. Joseph I, que Deus guarde* (Règles de l'accompagnement pour le clavecin ou l'orgue, de même que pour tout autre instrument servant à accompagner les voix, enseignées par une méthode courte et facile à comprendre). Lisboa (Lisbonne), na officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno. 1758, petit in-4° de VIII et 42 pages. Les exemples d'harmonie qu'on trouve dans ce petit ouvrage ne donnent pas une opinion favorable du goût et du savoir de l'auteur.

GOMIS (JOSEPH-MELCHIOR), compositeur dramatique, né en 1793 à Antenente, dans le royaume de Valence, en Espagne, fut reçu à Valence comme enfant de chœur, à l'âge de sept ans, dans une maison de chanoines réguliers, où avait été faite l'éducation musicale de Vincent Martini, auteur de *la Cosa rara*. Les progrès de Gomis dans la musique furent si rapides, qu'on le choisit pour enseigner le chant dans cette maison, avant qu'il eût atteint sa seizième année. Vers le même temps, il reçut des leçons de composition du P. Pons, moine catalan qui était fort instruit dans les différentes parties de l'art. Ce professeur avait donné à son élève le conseil d'étudier les œuvres de musique religieuse qui enrichissaient les bibliothèques des églises et des couvents de Valence : cette étude est en effet la meilleure qu'on puisse faire, après avoir appris d'une manière analytique les principes de l'art d'écrire. A l'âge de vingt et un ans, Gomis fut nommé chef de musique de l'artillerie à Valence. Jusque-là, il ne s'était occupé que de musique d'église ; sa nouvelle position l'obligea

gea à étudier les ressources et les effets des instruments à vent; plus tard cette étude lui fut utile pour l'instrumentation de ses opéras. En 1817, son goût pour la musique dramatique le décida à donner sa démission et à se rendre à Madrid. Il y portait les partitions de plusieurs petits opéras qu'il avait composés; l'*Adelana* (la paysanne) fut le seul qu'il put faire représenter, mais le succès qu'il obtint fixa sur l'auteur l'attention publique, et le résultat de la représentation de cet ouvrage fut la nomination de Gomis à la place de chef de musique de la garde royale. Les événements de 1823 l'amenèrent à Paris. Le désir de s'y distinguer par des succès au théâtre l'occupa dès lors tout entier; mais les abords de la scène sont difficiles, et les succès sont souvent précédés par de longues tribulations. Gomis en eut la preuve, car ses actives démarches pendant trois ans, ni la protection de Rossini, ne purent lui procurer un libretto pour écrire un opéra. Fatigué de sollicitations et de vaines démarches près des gens de lettres, il partit pour Londres en 1826, et s'y livra à l'enseignement du chant. Les romances, boléros et airs espagnols qu'il y publia furent accueillis avec faveur; il fit aussi exécuter avec succès au concert philharmonique l'*Inverno*, quatuor à quatre voix avec accompagnement d'orchestre; enfin, dans le même temps il publia une méthode de musique avec des solfèges, dont il parut aussi une édition à Paris. Dans un voyage qu'il fit en cette ville en 1827, il obtint un poème d'opéra-comique, objet de tous ses désirs. De retour à Londres, il se mit immédiatement à l'ouvrage, et bientôt il envoya sa partition au directeur de l'Opéra-Comique. Peu de temps après, il reçut l'invitation de venir diriger les répétitions; mais à peine celles-ci furent-elles commencées, que le directeur du théâtre refusa de faire jouer la pièce. Un procès fut la suite de ce refus, et le directeur fut condamné à payer à Gomis une somme de trois mille francs, à titre de dommages-intérêts; cette somme fut payée, mais l'opéra ne fut point joué. Les lenteurs de ces discussions et de la procédure avaient fait perdre au compositeur les avantages de sa position de professeur de chant, à Londres; il se décida à ne plus retourner dans cette ville, et à subir la destinée de compositeur dramatique à Paris. Après une vaine attente de près de huit années, les vœux de Gomis furent enfin exaucés, et le 29 janvier 1831, il put entendre au théâtre Ventadour la première exécution de son opéra en deux actes, le *Diable à Séville*. Il y avait de l'originalité

dans la musique de cet ouvrage; on y remarqua particulièrement un chœur de moines d'un fort bon caractère; mais le rythme et la modulation de la musique espagnole s'y reproduisant dans la plupart des morceaux, il en résultait pour l'ensemble de l'ouvrage une teinte monotone qui nuisit à la durée du succès. D'ailleurs, mal prosodiée et peu favorable à la voix (défauts singuliers dans l'œuvre d'un ancien professeur de chant), cette musique ne fut chantée ni dans les salons ni dans les concerts. Les mêmes qualités, les mêmes défauts, se sont reproduits dans le *Revenant*, opéra-comique joué sans succès, en 1833, et dans le *Portefaix*, ouvrage en trois actes, qui fut encore plus malheureux. Gomis avait incontestablement du talent; mais ce talent était peu susceptible de variété; il y a lieu de croire que, s'il eût vécu, il n'aurait jamais obtenu de succès populaires. Un grand opéra qu'il avait écrit pour l'Académie royale de musique n'a pas trouvé de faveur auprès de l'administration de ce théâtre, et n'a point été joué. Les contrariétés de la vie dramatique avaient rendu cet artiste morose, et sa santé s'était altérée; ses dernières années furent souffrantes. Heureusement l'amitié de Cavé, alors chef de la division des beaux-arts au ministère de l'Intérieur, l'avait mis à l'abri du besoin, en lui faisant obtenir une pension du gouvernement. Gomis est mort à Paris le 26 juillet 1836.

**GOMOLKA** (NICOLAS), musicien polonais du seizième siècle, vécut sous le règne d'Étienne Battery. M. Sowinski dit (*les Musiciens Polonais*, p. 222) que plusieurs historiens placent l'époque de sa naissance en 1564, mais que le grand ouvrage qui l'a fait connaître ayant été imprimé en 1580, il est vraisemblable qu'il a vu le jour quelques années plutôt. Gomolka a composé les mélodies d'une très-bonne traduction polonaise des psaumes de David par le poète Jean Kochanowski. Le titre de ce recueil est celui-ci : *Melodye na Psalterz ofiarowane Jegomosi Xiendzu Pietrowi Myszkowskiemu Biskupowi Krakowskiemu panu musie miloscienemu* etc. (Mélodies pour le psautier polonais, composées par Nicolas Gomolka, et dédiées à Son Éminence Monseigneur Pierre Myskowski, évêque de Cracovie, etc.), Cracovie, 1580, in-4°, de quarante et une feuilles. M. Joseph Cichocki, amateur distingué de Varsovie, a publié quelques psaumes de Gomolka, traduits en notation moderne par Jean Zandman, professeur de chant, sous ce titre : *Chants d'église à plusieurs voix des anciens compositeurs polonais, première livraison contenant dix*

*psaumes de Nicolas Gomolka*. Varsovie, Sennewaldt, et Leipsiek, Hoffmeister, 1838. M. Sowinski a reproduit cinq de ses psaumes dans son livre intitulé : *les Musiciens Polonais*, Gomolka mourut le 5 mars 1609 à Chorawla, ainsi qu'on le voit par son épitaphe sur le tombeau qui lui a été élevé à Jaslowiec où il était né. Cette épitaphe se trouve dans le livre de M. Sowinski (p. 235).

**GONELLA** (JOSÈPH), compositeur italien du commencement du dix-huitième siècle, dont Paolucci a donné un *Dona eis requiem* concerté à quatre voix, deux violons, viole et orgue. (*Arte pratica di Contrappunto*, part. II<sup>e</sup>, p. 46 et suiv.), morceau fugué à deux sujets. Paolucci ne fournit aucun renseignement sur ce compositeur, qui paraît avoir été moine.

**GONET** (VALÉRIEN), musicien, né à Arras, dans la seconde moitié du seizième siècle, a écrit des *Magnificat* à quatre, cinq et six parties qui sont contenus dans un manuscrit du dix-septième siècle, lequel est à la Bibliothèque de Cambrai, sous le n° 14. En tête du volume se trouve une épitre dédicatoire de Gonet, aux chanoines de la cathédrale de Cambrai. M. de Gousseinaker, qui a donné la description de ce manuscrit, dans ses *Notices sur les collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai* (p. 45), présume que Gonet a été élève, puis maître de la maîtrise de l'église Notre-Dame de Cambrai. Dix *Magnificat*, une fantaisie instrumentale à quatre parties, et un motet à huit pour le jour de l'Annonciation de la Vierge se trouvent dans ce volume. A la fin de la fantaisie, datée de 1615, on lit : *V. Gonet phonascus atrebatensis* c'est-à-dire, directeur du chœur de la cathédrale d'Arras.

**GONSALVES** (JEAN), musicien portugais, né à Elvas, dans la province de d'Alentejo, fut attaché à l'église cathédrale de Séville. Il a laissé en manuscrit quelques compositions religieuses, indiquées dans le catalogue de la Bibliothèque de musique du roi de Portugal, publié par Craesbeek, en 1649.

**GONTHIER** (ROSE FRANÇOISE CARPENTIER, connue sous le nom de madame), née à Metz, le 4 mars 1747, débuta à Bruxelles, à l'âge de vingt ans, dans l'emploi des duègnes d'opéra comique et des soubrettes de comédie. Après avoir été attachée pendant près de huit années à la troupe du prince Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas, elle débuta à la Comédie-Italienne, en 1778, par les rôles de *Simonne*, du *Sorcier*, de la mère *Bobé*, dans *Rose et Colas*, etc. d'*Aliz*, dans *les Trois Fermiers*. Cette actrice n'était pas musicienne et n'avait qu'une mau-

vaise voix de contralto; mais son intelligence de la scène et sa manière de dire étaient parfaites. Elle n'est citée ici que pour l'histoire de l'opéra comique français. Elle n'ignorait pas son peu d'aptitude à la musique; lorsque Boieldieu écrivit pour elle le rôle de *Ma Tante Aurore*, elle lui disait : *Mon jeune ami, si vous parvenez à me faire chanter de manière à vous satisfaire, je vous tiens pour un homme habile*. Il lui fit le duo : *Quoi! vous avez connu l'amour?* et les couplets : *Je ne vous vis jamais réveuse*, et par le chant syllabique de ces morceaux, il lui procura l'occasion de s'y faire applaudir avec enthousiasme, parce qu'elle les disait de la manière la plus spirituelle. Madame Gonthier s'est retirée en 1804. Elle est morte à Paris, le 7 décembre 1829, à l'âge de près de quatre-vingts ans. Elle était depuis longtemps femme d'Allaire, ancien et médiocre acteur de l'Opéra-Comique.

**GONZALES** (ANTOINE), maître de piano et d'accompagnement à l'Institut musical de Bergame, et organiste de l'église Sainte-Marie-Majeure de cette ville, naquit à Gromo, dans le Bergamasque, en 1764, et reçut à Bergame les premiers principes de musique du maître Focaccia. Plus tard, il alla terminer ses études musicales sous la direction de Quaglia. Son premier ouvrage fut une farce qu'il fit représenter à Venise au théâtre *S. Mosè*, sous le titre : *il Calandrino*. De retour à Bergame, il se livra particulièrement à la composition de la musique d'église. A l'orgue, il avait un style grave et sévère. Cet artiste vivait encore à Bergame en 1814.

**GOODBAN** (THOMAS), né à Canterbury, de parents musiciens, vers 1780, fit ses études musicales sous la direction de Samuel Porter, organiste de la cathédrale. Le violon et le piano furent les instruments qu'il choisit, et plus tard, il en donna des leçons. En 1810, il fut chargé de la direction d'une société de musique qui avait été fondée par son père, et cette société lui offrit, en 1819, un vase d'argent avec une inscription honorable, en témoignage des services qu'il lui avait rendus. Les principaux ouvrages de cet artiste sont : 1° *A complete Guide to the Violin*, Londres, 1810. 2° *A Guide to the Piano*, ibid., 1811. Une deuxième édition de cet ouvrage a paru en 1823. 3° *The Rudiments of Music with progressive exercises*, ibid., 1820. On a de M. Goodban quelques *glees* ou chansons à plusieurs voix.

**GORCZYCKI** (l'abbé GRÉGOIRE), compositeur polonais, vécut dans la première moitié

du dix-huitième siècle, et mourut le 30 avril 1734, suivant son épitaphe placée dans la chapelle de la Vierge, à la cathédrale de Cracovie. Il fut maître de chapelle et directeur du Collège des Roraristes, institué par Sigismond I<sup>er</sup>, pour l'exécution des messes en musique dites : *Messes Rorate*. Ce fut lui qui dirigea la musique au service du roi Jean Sobieski et de la reine Marie-Casimire, ainsi que du roi Auguste III. Les fatigues que lui firent éprouver ses fonctions dans cette dernière circonstance lui occasionnèrent une maladie qui le conduisit au tombeau. Savant dans l'art du contrepoint, l'abbé Gorczyński a écrit huit messes à quatre voix sans accompagnement, dont six se sont égarées; deux seulement existent en manuscrit original dans les archives de la cathédrale de Cracovie. Elles sont écrites dans le système de l'ancienne notation, sans division de mesures. M. Joseph Krogulski, directeur de musique de la maison des Piaristes, à Varsovie, et compositeur distingué, les a mises en partition et notées dans le système moderne, et M. Cichocki les a publiées, en 1838, dans la deuxième livraison de son recueil des compositions des anciens maîtres polonais. La première est une messe pascalle, et l'autre, une messe de l'Avent. M. Sowinski a reproduit, dans son livre des *Musiciens polonais*, le *Kyrie* de la messe pascalle (p. 237-240), et le *Rorate* de la seconde (p. 241-243). Le style est celui des maîtres de la fin du seizième siècle et du commencement du dix-septième.

**GORCZYŃSKI** ou **DE GORCZYŃ** (JEAN-ALEXANDRE), musicien, graveur et littérateur polonais, vécut à Cracovie, vers le milieu du dix-septième siècle. Au nombre de ses ouvrages est une tablature musicale, ou traité élémentaire de musique qui a pour titre : *Tabulatura muzyki albo sposob muzykalna*, etc., Cracovie, 1647, in-8<sup>o</sup> de vingt-huit feuillets et quatre planches (voyez le livre de M. Sowinski, intitulé : *les Musiciens polonais*, p. 236).

**GORDIGIANI** (JEAN-BAPTISTE), professeur de chant au Conservatoire de Prague, est né, vers 1800, à Modène, où son père, Antoine Gordigiani, était attaché au théâtre, comme chanteur. Dès ses premières années, son éducation musicale commença. A l'âge de huit ans, il chanta, à Monza, dans une cantate d'Asioli, à l'occasion d'une fête donnée au prince Eugène Beauharnais, vice-roi du royaume d'Italie. Peu de temps après, il entra au Conservatoire de Milan, comme élève pensionnaire, et y resta six ans, pour l'étude du

chant et de la composition. Il suivit son père à Florence, en 1815, et fut attaché au théâtre de la Pergola, en 1817. Dans l'année suivante, il chantait à Pise. Après la mort de son père, il abandonna la carrière du théâtre pour laquelle il ne se sentait pas de vocation, et se borna à chanter dans les concerts et à se livrer à l'enseignement du chant. Après avoir passé quelque temps à Milan, il se rendit en Allemagne et s'arrêta à Ratisbonne pendant environ dix-huit mois, comme professeur. De là, il alla à Prague, en 1822, et y obtint la place de maître au Conservatoire pour l'enseignement de l'art du chant. Depuis lors, il n'a plus quitté cette ville. Je l'ai connu dans cette position au mois de juillet 1858, et j'ai trouvé en lui un artiste doué d'un bon sentiment de l'art et un homme d'esprit, ayant de l'instruction et de l'amabilité. M. Gordigiani est aussi compositeur. Il a fait représenter, à Prague, deux opéras, en 1845, le premier intitulé : *Pygmalion*, l'autre *Consuelo*; mais il cultive particulièrement le style de la musique d'église. On a publié de sa composition : 1<sup>o</sup> *Regina celi*, *Salve Regina* et *Pater noster*, pour quatre voix et orgue, Prague, Berra. 2<sup>o</sup> Quatre hymnes : *ô Sanctissima*; *Cantate Domino*; *Ave regina*; *Alma Redemptoris*, idem, op. 7, *ibid.* 3<sup>o</sup> *Eccae quomodo moritur justus*, idem, op. 8, *ibid.* 4<sup>o</sup> *Ave Maria*, idem, *ibid.* 5<sup>o</sup> *Salve mundi Domina*, idem, *ibid.* 6<sup>o</sup> Douze canzonnettes italiennes à voix seule avec piano, op. 13, *ibid.* 7<sup>o</sup> Six *Lieder* à voix seule avec piano, op. 16, *ibid.* 8<sup>o</sup> Douze marches triomphales de cavalerie pour quatre trompettes et timbales, *ibid.*

**GORDIGIANI** (Louis), frère puîné du précédent, est né à Florence, en 1814, et a fait ses études musicales en cette ville. Son premier ouvrage connu est une cantate qu'il fit exécuter à Florence, en 1835. Deux ans après, il fit représenter au théâtre de la Pergola un opéra, intitulé *Fausto*, qui ne fut considéré que comme un essai, et dans lequel on remarque seulement quelques mélodies faciles. Au mois de juin 1841, Gordigiani donna, au même théâtre, *Gli Aragonesi in Napoli*, opéra qui fut bien accueilli et fut joué dans la même année, à Livourne, avec succès. *I Ciarlatani*, troisième ouvrage dramatique de ce compositeur, joué au théâtre Leopoldo, à Florence, en 1843, ne réussit pas; un *Eredità in Corsica*, opéra chanté par la famille du prince Poniatowski, au théâtre Cocomero, en 1847, fut plus heureux; mais de ces diverses épreuves résulte la démonstration que le talent

de Gordigiani n'a pas trouvée sa voie au théâtre. Son domaine véritable devait être dans la musique de chambre et surtout dans ces mélodies à voix seule ou à deux voix avec piano, dont il a publié un grand nombre. Remarquables par l'originalité des idées, par l'expression des paroles et par une harmonie distinguée, quelques-unes de ces petites pièces sont des œuvres parfaites en leur genre. Ses romances *l'Invito*, *l'Innamorato*, *l'Esule*, *la Gondoliera*, *la Sera*, et ses ariettes *l'Amore tranquillo*, et *la Danza*, sont de ce nombre. On a aussi du même artiste des duos et des petits trios de chambre qui se font remarquer par la délicatesse et la grâce. La plupart de ses mélodies pour une, deux et trois voix ont été recueillies en albums, parmi lesquels on distingue *In riva all' Arno*, composé de six romances et quatre duos, et le *Mosaico Etrusco*, contenant deux ariettes, deux romances, trois duos et trois petits trios. Gordigiani a fait aussi une publication pleine d'intérêt dans une collection d'airs populaires toscans avec accompagnement de piano, en trois recueils. Toute cette musique a été publiée par Ricordi, à Milan. Gordigiani est mort à Florence en mai 1860.

**GORDON** (le capitaine W.), né en Suisse d'une famille d'origine anglaise, dans les dernières années du dix-huitième siècle, se livra dès sa jeunesse à l'étude de la musique, dans ses moments de loisirs. Amateur passionné de la flûte, il devint élève de Drouet pour cet instrument et acquit une brillante exécution. Ayant pris du service dans les troupes suisses, après la chute de l'empire français, il parvint au grade de capitaine dans un des régiments suisses de la garde royale en garnison à Paris. Ce fut dans cette ville qu'il entreprit, vers 1826, la réalisation d'un projet de réforme qu'il avait conçu pour son instrument. Ce projet avait pour objet de modifier la perce de l'instrument, dans le but d'obtenir pour l'échelle chromatique des sons une division plus juste de la colonne d'air, et de rendre le doigté plus facile au moyen de croissants attachés à des tiges de clefs, par lesquels plusieurs mouvements pouvaient être exécutés par un seul doigt. Dès 1827, il avait déjà fait fabriquer par des ouvriers de Paris quelques instruments bien imparfaits encore, mais qui démontraient la possibilité d'atteindre au but par des améliorations progressives. La révolution de 1830 ayant privé M. Gordon de sa position, par le licenciement des régiments suisses, il prit le parti de s'occuper d'une manière sérieuse de

sa nouvelle flûte, dans laquelle il espérait trouver la source d'une fortune pour sa femme et ses enfants. Dans un voyage que Böhm (voyez ce nom) avait fait à Paris, il lui avait communiqué ses vues pour une nouvelle et meilleure construction de la flûte : il apprit plus tard que cet artiste célèbre s'occupait à Munich de recherches pour le même objet, et qu'il faisait fabriquer ce genre d'instruments par d'habiles ouvriers : M. Gordon prit alors la résolution de se rendre dans cette ville, et de faire fabriquer sa nouvelle flûte par ces mêmes ouvriers. Il arriva à Munich au commencement de 1833, et y resta environ six mois qui furent employés à la construction de deux instruments. Persuadé alors qu'il était parvenu à la parfaite réalisation de son système, il fit imprimer des prospectus du nouvel instrument, et les répandit en Allemagne, à Paris et à Londres. Il se rendit alors dans cette dernière ville, se berçant de l'espoir que les demandes de sa nouvelle flûte lui arriveraient de toutes parts : mais le temps se passa dans une attente vaine, et après de grandes dépenses qui avaient empiré sa situation, M. Gordon retourna dans sa famille à Lausanne. Préoccupée de son idée fixe, sa tête se dérangerait dans l'été de 1836, et bientôt l'aliénation mentale fut complète. Au commencement de 1839, Gordon vivait encore, mais aucune amélioration n'était survenue dans son état. Depuis lors, on n'a plus eu de renseignements sur sa personne. M. V. Coche a donné la figure de la flûte inventée par cet amateur dans son écrit intitulé : *Examen critique de la flûte ordinaire comparée à la flûte de Böhm*, Paris, 1838, in-8°. Ce dernier a été accusé de s'être emparé de l'idée première de Gordon, et de l'avoir seulement perfectionnée : il s'en est défendu par une lettre écrite de Munich, le 2 juin 1838, et publiée par M. Coche dans l'écrit indiqué ci-dessus : il s'en est expliqué de nouveau dans son écrit traduit en français, sous ce titre : *De la fabrication et des derniers perfectionnements des flûtes*, Paris, Godfroy aîné, 1848, in-8°.

**GORI** (Antoine-François), philologue et polygraphe, né à Florence, le 9 décembre 1691, fut ordonné prêtre, en 1717, et attaché en cette qualité au haptistère de Saint-Jean. Il mourut dans sa ville natale, le 20 janvier 1757. Ce savant a été l'éditeur du traité de Doni intitulé : *Lyra Barberina*, auquel il a joint plusieurs ouvrages déjà publiés ou inédits du même auteur, et quelques pièces relatives à la musique par d'autres écrivains

(voyez DONI). Gori était bon musicien et possédait les qualités nécessaires pour diriger cette édition, qui ne parut que plusieurs années après sa mort, par les soins de Passeri.

**GORIA (ALEXANDRE-ÉDOUARD)**, pianiste et compositeur pour son instrument, né à Paris, le 21 janvier 1823, fut admis comme élève au Conservatoire de cette ville, à l'âge de huit ans environ, le 15 novembre 1830. Il eut pour maîtres de piano M. Laurent, puis Zimmerman, et suivit un cours d'harmonie, sous la direction de Dourlen. En 1834, il obtint au concours le deuxième prix de piano, et le premier prix lui fut décerné dans l'année suivante. Ses études furent terminées en 1839. Depuis lors, il s'est livré à l'enseignement et s'est fait connaître du monde musical par un grand nombre de pièces de différents genres pour le piano, lesquelles ont obtenu beaucoup de succès chez les amateurs. Parmi ces morceaux, au nombre de plus de cent, on trouve des études, des fantaisies, des caprices, des solos de concert, des nocturnes, des thèmes variés, des mazurkas, des polkas, etc. Une de ses meilleures pièces est sa fantaisie sur les *Plaintes de la jeune fille*, de Schubert. Une fièvre cérébrale a enlevé cet artiste distingué à la fleur de l'âge : il est décédé à Paris, le 6 juillet 1860.

**GORLIER (SIMON)**, musicien et imprimeur à Lyon, a vécu vers le milieu du seizième siècle. Du Verdier a donné les titres de quelques ouvrages de cet artiste; les voici : 1° *Tablature de la flûte d'Allemand*, Lyon, 1558, imprimé par Gorlier. 2° *Premier livre de tablature d'Espinette, chansons, madrigales et galliades*, Lyon, 1560, in-4°, imprimé par Gorlier. 3° *Livre de tablature de guiterne*, ibid., Gorlier. 4° *Tablature du cistre*, ibid., Gorlier. 5° *Livre de musique tant à jouer qu'à chanter à quatre ou cinq parties*, Lyon, Gorlier, 1561, 5 vol. in-4°.

**GORONCZKIEWICZ (Vincent)** est fils d'un organiste de la cathédrale de Cracovie. Lorsque son père alla se fixer à Varsovie, il lui succéda dans ses fonctions d'organiste et fut aussi chargé de la direction de l'orchestre de la cathédrale. Il s'est fait connaître par un cantional, intitulé : *Spiewy choral koscioła Rzymsko-Katolickiego* (Chants choraux de l'église catholique romaine, tels qu'ils sont chantés dans la cathédrale de Cracovie, harmonisés pour l'usage des paroisses), en deux suites, Varsovie, Spies et C°, 1848. M. Goronciewicz jouit de beaucoup de considération dans sa patrie.

**GOSS (JEAN)**, musicien anglais, professeur d'harmonie à l'Académie royale de musique de Londres, et organiste de la cathédrale de Saint-Paul, est né vers 1810. On a de lui les ouvrages dont voici les titres : 1° *An introduction to Harmony and Thorough-Bass with numerous examples and exercises* (Introduction à l'harmonie et à la basse chiffrée, avec de nombreux exemples et exercices), Londres, Cramer, Beale et C°, sans date (1847), un volume gr. in-4°, deuxième édition (j'ignore la date de la première). 2° *Organist's companion; a series of voluntaries for the commencement, middle, and conclusion of Divine service; Also a collection of interludes or short Symphonies to be played between the verses of the Psalms and Hymns* (Le compagnon de l'organiste; suite de préludes pour le commencement, le milieu et la fin du service divin; avec une collection de versets, ou morceaux courts pour être joués entre les strophes des psaumes et des hymnes), Londres, sans date, deux volumes in-4°. 3° *Sacred Minstrel* (le Chanteur religieux), Londres, sans date, trois volumes in-8°.

**GOSSE (MAISTRE ou MAITRE)**, musicien français du seizième siècle, est cité au nombre des musiciens de la cour de Henri II, roi de France, dans un *Compte des officiers domestiques* de ce prince, depuis 1547 jusqu'en 1549 (Mss. de la Bibl. impér., n° 540, t. III du supplément). Des motets de cet artiste ont été publiés dans le recueil intitulé : *Modulationes aliquot quatuor vocum selectissimis musicis composita, etc.*, Norimbergæ, Joh. Petreius, 1538, in-4° obl.; dans le recueil de Georges Færster qui a pour titre : *Selectissimarum Motetorum partim quinque, partim quatuor vocum tomus primus*, Nuremberg, Jean Petreius, 1540, in-4°; dans le neuvième livre publié par Attaignant, à Paris, 1534, in-4° obl.; enfin, dans le *Tertius liber Motetorum ad quinque et sex voces*, dont Jacques Moderne fut l'éditeur, Lyon, 1538, in-4°. Des chansons françaises du même à quatre parties sont dans les XI<sup>e</sup>, XII<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> livres de la collection publiée par Attaignant, Paris, 1545-1545, petit in-4° obl. Adrien le Roy et Robert Ballard ont aussi publié une chanson à quatre parties de Gosse, commençant par ces mots : *Se fille*, dans le deuxième livre du *Recueil des recueils de chansons composées à quatre parties, de plusieurs auteurs, imprimés en quatre livres*, Paris, 1567, in-4°.

**GOSSE (ÉTIENNE)**, littérateur, membre de

la Société philotechnique de Paris, né à Bordeaux en 1775, est mort à Toulon, le 21 février 1834. Au nombre de ses écrits, on en trouve un qui a pour titre : *De l'abolition des privilèges et de l'émancipation des théâtres*, Paris, Delaunay, 1830, in-8°. On trouve dans cette brochure quelques faits curieux relatifs à l'Opéra et à l'Opéra-Comique.

GOSSEC (FRANÇOIS-JOSEPH), né à Vergnies, village du Hainaut (Belgique), le 17 janvier 1733, mort à Passy, le 16 février 1829. Cet habile artiste, dont les heureuses dispositions pour la musique s'étaient manifestées de bonne heure, fut placé, à l'âge de sept ans, comme enfant de chœur à la cathédrale d'Anvers. Après y avoir passé huit années, il en sortit pour se livrer à l'étude du violon et de ce qu'on nommait alors *l'art de la composition*. Ses progrès furent rapides, et bientôt ses amis jugèrent que le séjour de Paris était le seul qui convînt à ses talents. Il y arriva à l'âge de dix-huit ans, en 1751, et n'eut d'abord d'autre ressource que d'entrer chez le fermier général La Popelinière, pour diriger l'orchestre que ce financier entretenait à ses frais. Alors Rameau était dans toute sa gloire. C'est sous ses yeux que Gossec fit son début dans la capitale de la France, et ce fut dès ce moment que celui-ci comprit tout ce qu'il y avait à faire pour réformer la musique française. Le style instrumental lui parut surtout mériter son attention. En effet, si l'on excepte quelques sonates de violon, et les pièces de clavecin de Couperin et de Rameau, il n'existait rien en ce genre qui méritât quelque estime parmi les productions françaises; la symphonie proprement dite y était absolument inconnue. Les premières furent publiées par Gossec, en 1754; c'était une chose nouvelle; on n'en sentit pas d'abord tout le prix; mais, après les avoir entendues au Concert spirituel plusieurs années consécutives, le public commença à goûter ces formes vigoureuses d'harmonie et d'instrumentation, et les ouvertures de Lulli ou de Rameau ne purent plus soutenir la comparaison dans un concert. Il est assez remarquable que ce fut dans l'année même où Gossec tentait cette innovation en France, que la première symphonie de Haydn fut écrite.

Devenu vieux, Rameau cessa d'écrire pour le théâtre; et La Popelinière, qui n'avait établi son orchestre que pour essayer ses ouvrages, le réforma. Alors Gossec entra chez le prince de Conti, comme directeur de sa musique. Cette situation était avantageuse; il profita des loisirs que lui laissait sa place, pour se livrer

au travail, et des compositions de tout genre en furent le fruit. Ses premiers quatuors parurent en 1759, et eurent tant de succès, que l'édition de Paris fut contrefaite, dans l'espace de deux ans, à Amsterdam, à Liège et à Mannheim. Mais l'ouvrage qui fit le plus d'honneur à Gossec, et qui fonda sa réputation, fut sa messe des Morts, qu'il fit graver en 1760, et qui fut exécutée à Saint-Roch avec un effet prodigieux. Philidor, qui était alors le musicien le plus en réputation, dit en sortant de l'église qu'il donnerait tous ses ouvrages pour avoir fait celui-là.

Ce ne fut qu'en 1764 que Gossec s'essaya dans le style dramatique par le petit opéra du *Faux Lord*, qui fut représenté à la Comédie-Italienne, et qui ne se soutint que par la musique. Mais les *Pêcheurs*, qui furent joués le 8 avril 1766, eurent tant de succès, que ce fut presque le seul opéra qui occupa la scène pendant le reste de l'année. Le *Double Déguisement*, *Toinon et Toinette*, au même théâtre; et à l'Opéra : *Sabînus*, *Alexis et Daphné*, *Phlémon et Baucis*, *Hylas et Sylvie*, *la Fête du Village*, *Thésée*, *Rosine*, etc., ont achevé de classer Gossec parmi les compositeurs dramatiques les plus distingués de l'école française.

En 1770, il fonda le concert des amateurs, dont l'orchestre était dirigé par le fameux chevalier de Saint-Georges. C'est de cette institution que date la première impulsion donnée au perfectionnement de l'exécution instrumentale en France, et Gossec peut être considéré comme y ayant eu la plus grande part. Jusqu'alors les partitions les plus chargées d'instruments n'avaient renfermé que deux parties de violon, viole, basse, deux hautbois et deux cors. Gossec sentit qu'avec de nouveaux instruments on parviendrait à varier les effets, et il écrivit pour le concert des amateurs sa vingt-unième symphonie, en *ré*, dont l'orchestre se composait de deux parties de violon, viole, violoncelle, contrebasse, deux hautbois, deux clarinettes, flûte, deux bassons, deux cors, deux trompettes et timbales. L'effet en fut très-remarquable. Dans le même temps, Gossec écrivit sa symphonie de la chasse, qui depuis a servi de modèle à Méhul pour son *Ouverture du Jeune Henri*.

L'entreprise du Concert spirituel était devenue vacante, en 1775; Gossec s'en chargea en société avec Gaviniès et Leduc aîné. Pendant les quatre années de sa direction, cet établissement prospéra, et le goût s'améliora par le bon choix des ouvrages qu'on y exécuta,

et par le grand nombre des talents étrangers qui y furent attirés. Mais le service le plus essentiel que Gossec rendit à la musique française fut l'institution de l'École royale de chant, première origine du Conservatoire. La direction de cette école, fondée en 1784, fut confiée à ce savant musicien, qui en avait conçu le plan, par le baron de Breteuil. C'est là que furent formés quelques-uns des acteurs qui ont brillé depuis lors sur les principaux théâtres de Paris. Gossec y donnait des leçons d'harmonie et de contrepoint : il commença ainsi l'édifice de l'école française, qui, depuis lors, s'est placée très-haut dans l'opinion des artistes de toute l'Europe pendant une période d'environ quarante ans.

Les fêtes nationales de la Révolution française ouvrirent un nouveau champ aux talents de Gossec. La plupart de ces fêtes ayant lieu en plein air, il était difficile d'y faire usage des instruments à cordes : Gossec imagina d'accompagner les hymnes et les chœurs avec des orchestres d'instruments à vent, et il écrivit dans ce système un grand nombre de morceaux, et même plusieurs symphonies qui se distinguent par une rare énergie. Toute cette musique excitait alors le plus vif enthousiasme. Ses opéras du *Camp de Grandpré* et de *la Reprise de Toulon* se firent aussi remarquer, dans le même temps, par les mêmes qualités. Ce fut dans le premier de ces ouvrages qu'il arrangea en chœur et à grand orchestre l'*Hymne des Marseillais*, avec une harmonie remarquable par son élégance et sa vigueur.

Lors de l'établissement du Conservatoire, en 1795, Gossec fut nommé l'un des Inspecteurs de cet établissement, et concourut activement à son organisation, ainsi qu'à la formation de plusieurs ouvrages élémentaires destinés à l'enseignement des élèves. Quoique déjà fort âgé, il ne montrait pas moins d'ardeur et d'activité que ses jeunes confrères Méhul et Cherubini ; et même ce fut lui qui eut la plus grande part à la rédaction et à la confection des diverses parties du volumineux solfège que les professeurs du Conservatoire ont publié. Il ne se borna point à ce travail ; car, lorsque l'on crut les études assez avancées pour pouvoir joindre une chaire de composition à celles qui existaient déjà, ce fut lui qui se chargea des fonctions de professeur, et pendant plus de douze ans, c'est-à-dire jusqu'en 1814, il remplit ces fonctions avec zèle. Ainsi, il enseigna les principes de son art jusqu'à l'âge de quatre-vingt-un ans. Au nombre des élèves qu'il a formés, on distingue Catel, mort à

Paris, en 1834 ; Androt, qui mourut jeune à Rome ; Dourlen, Gasse et Panseron.

A l'époque de la formation de l'Institut, Gossec y fut appelé comme membre de la section de musique, dans la classe des beaux-arts, et Napoléon lui accorda la décoration de la Légion d'honneur, lorsqu'il institua cet ordre. Après la dissolution du Conservatoire de musique, en 1815, il fut admis à la pension, et cessa de s'occuper de son art, pour goûter le repos qui lui était nécessaire après tant de travaux. Toutefois, il continua de fréquenter les séances de l'Académie des beaux-arts jusqu'en 1825 ; mais alors, ayant atteint l'âge de quatre-vingt-dix ans, ses facultés s'affaiblirent, et il se retira à Passy, où le reste de ses jours s'écoula paisiblement.

Gossec est un exemple remarquable de ce que peuvent produire le travail et l'étude. Fils d'un laboureur, dénué des avantages de la fortune et du secours des maîtres, il s'est formé seul, et s'est acheminé vers une route pure et classique, dont il semblait devoir être écarté par tout ce qui l'environnait. Placé dans une école imbuée de préjugés les plus nuisibles, il a su se préserver de ses erreurs, et a jeté les bases de la splendeur où la musique française est parvenue. L'étude des modèles classiques et je ne sais quel pressentiment de la science, qui en est le génie, lui avaient fait devancer l'époque où cette science devait s'organiser et prendre de la consistance en France ; et lorsque les circonstances vinrent seconder ses vœux et ses efforts, on le vit, bravant les atteintes de l'âge, prodiguer à une jeunesse studieuse l'instruction qu'il ne devait qu'à lui-même, et qui était le fruit d'un travail constant.

Voici la liste des ouvrages les plus connus de ce musicien laborieux :

1<sup>o</sup> **MUSIQUE DRAMATIQUE** : à l'Opéra, 1775, *Sabinus*, trois actes ; 1775, *Alexis et Daphné*, un acte ; *Phlémon et Baucis*, un acte ; 1776, *Hylas et Sylve*, un acte ; 1778, *la Fête du Village*, un acte ; 1783, *Thésée de Quinault*, remis en musique, trois actes ; 1796, *la Reprise de Toulon*. A la Comédie-Italienne : 1764, *le Faux Lord*, un acte ; 1766, *les Pécheurs*, un acte ; 1767, *Toinon et Toinette*, un acte ; *la Double Déguisement*, un acte. Cet ouvrage n'eut qu'une représentation. A la Comédie-Française, les chœurs d'*Athalie*. Gossec avait en portefeuille quelques opéras non achevés, parmi lesquels se trouvait une *Nitocris*, à laquelle il travaillait encore à l'âge de soixante-dix-neuf ans.



2° **MUSIQUE D'ÉGLISE.** Plusieurs messes avec orchestre; plusieurs motets pour le Concert spirituel, entre autres, un *Exaudiat*, qui fut redemandé plusieurs fois; la célèbre messe des Morts qui a été gravée en 1760, et dont les planches ont été volées et fondues; un *Te Deum*, qui eut beaucoup de réputation; *O Salutaris hostia*, à trois voix, sans accompagnement, qui fut écrit à un déjeuner chez M. de La Salle, secrétaire de l'Opéra, au village de Chenevières, et chanté à l'église du lieu, deux heures après, par Rousseau, Lais et Chéron. Ce morceau, devenu célèbre, a été intercalé dans l'oratorio de Saül. Quelques oratorios exécutés au Concert spirituel, parmi lesquels on distinguait celui de la *Nativité*. Il y avait dans cet ouvrage un chœur d'anges très-remarquable, qui se chantait au-dessus de la voûte de la salle.

3° **MUSIQUE A L'USAGE DES FÊTES PATRIOTIQUES :** 1° Chant du 14 juillet (*Dieu du peuple et des rois*). 2° Chant martial (*S'il vous voulez trouver la gloire*). 3° Hymne à l'Être Suprême (*Père de l'univers*). 4° Hymne à la liberté (*Vive à jamais la liberté*). 5° Autre (*Auguste et constante image*). 6° Hymne à l'humanité (*O mère des vertus*). 7° Hymne à l'égalité (*Dévoité tutélaire*). 8° Hymne funèbre aux mânes des députés de la Gironde. 9° Hymne patriotique (*Peuple, réveille-toi*). 10° Hymne à trois voix pour la fête de la Réunion. 11° Chant funèbre sur la mort de Ferraud. 12° Serment républicain (*Dieu puissant*). 13° Chœurs et chants pour l'apothéose de Voltaire. 14° *Idem* pour l'apothéose de J.-J. Rousseau. 15° Musique pour l'enterrement de Mirabeau, qui fut depuis employée pour les obsèques du duc de Montebello, etc.

4° **MUSIQUE INSTRUMENTALE.** Vingt-neuf symphonies à grand orchestre, dont trois pour instruments à vent; trois œuvres de six quatuors pour deux violons, alto et basse; une œuvre de quatuors pour flûte, violon, alto et basse; deux œuvres de trios pour deux violons et basse; deux œuvres de duos pour deux violons. Six sérénades pour violon, flûte, cor, basson, alto et basse; une symphonie concertante pour onze instruments obligés; plusieurs ouvertures détachées, etc., etc. Toute cette musique a été publiée à Paris, chez Venier, Baillieux, La Chevrenière, Sieber, etc.

5° **LITTÉRATURE MUSICALE.** 1° Exposition des principes de la musique, servant d'introduction aux solfèges du Conservatoire. 2° Deux rapports lus à l'Institut sur le progrès des études musicales et sur les travaux des élèves pen-

sionnaires à Rome. 3° Divers rapports sur des instruments ou des méthodes soumis à l'examen de l'Institut ou du Conservatoire.

6° **MUSIQUE ÉLÉMENTAIRE.** Beaucoup de morceaux à deux, trois et quatre parties dans les solfèges du Conservatoire.

Une récapitulation si considérable, bien qu'abrégée, doit frapper d'étonnement, si l'on fait attention aux nombreuses occupations qui ont rempli la vie de Gossec, soit comme professeur, soit comme directeur de divers établissements de musique, soit enfin comme inspecteur du Conservatoire. M. Pierre Hédouin, amateur distingué, a publié une notice sur cet artiste, sous le titre : *Gossec, sa vie et ses ouvrages*, Valenciennes, 1852, in-8°, avec le portrait de Gossec.

**GOSSELIN (JEAN)**, bibliothécaire du roi, né à Vire en Normandie, vers 1506, mourut d'une manière malheureuse à l'âge de près de cent ans, au mois de novembre 1604. Resté seul dans sa chambre, il tomba dans le feu et fut trouvé le lendemain à moitié consumé. Au nombre de ses ouvrages, on remarque celui qui a pour titre : *La Main harmonique, ou les principes de musique ancienne et moderne, et les propriétés que la moderne reçoit des sept planètes*, Paris, 1571, in-fol.

**GOSTENA (JEAN-BAPTISTE DELLA)**, musicien italien, né à Gènes vers le milieu du seizième siècle, est connu par des *Madrigali* à 4 voix, Venise, Ange Gardane, 1582, in-4° obl.

**GOSWIN (ANTOINE)**, musicien au service de la cour électorale de Bavière, vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, a publié de sa composition des motets (*Cantiones sacre*) à cinq et six voix, à Nuremberg en 1585, et des chansons allemandes à trois voix, intitulées : *Neue teutsche Lieder mit dreyen Stimmen zu singen, und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen*. Nuremberg, in 4° obl., 1581. Le baron d'Arétin possédait en manuscrit des madrigaux à cinq voix de cet auteur, datés de 1615. Goswin avait été d'abord attaché à la chapelle du prince-évêque de Liège.

Il y a un autre musicien nommé Goswin ou Goswijn (Dominique), auteur de messes courantes appelées *Missa communes*.

**GOTHART (JEAN).** Voy. FAKEN (HENRI).

**GOTSHOVIUS (NICOLAS)**, organiste de l'église Sainte-Marie à Rostock, naquit dans cette ville vers 1576. On a de lui : 1° *Sacrarum cantionum et motectarum* 4-9 vocum, in gratiam ecclesiarum recens editarum centuriæ, Rostock et Hambourg, 1608, in-4°.

2° *Decas musicalis prima sacrarum odarum, 4-10 vocum*, Rostock, 1605.

**GOTTHOLD** (FRÉDÉRIC-AUGUSTE), était directeur du Collège Frédéric, à Königsberg, en 1811, et occupait encore cette position en 1841. Les biographes allemands ne fournissent aucun renseignement sur sa personne. Il a publié un écrit qui a pour titre : *Gedanken über den Unterricht im Gesange auf öffentlichen Schulen* (Idées sur l'enseignement du chant dans les écoles publiques), Königsberg, 1811, in-4°. On a aussi de lui : *Ueber des Fürsten Anton Radziwill compositionen zu Goethe's Faust* (Sur les compositions du prince Radziwill pour le *Faust* de Goethe). Première édition, Königsberg, 1839, in-8°. Deuxième édition, avec une suite, *ibid.* 1841, in-8°.

**GOTTIERO** (JEAN-VINCENT), compositeur né à Bari, vers le milieu du seizième siècle, est un des auteurs dont quelques morceaux ont été choisis par De Antiquis pour former le recueil intitulé : *Il Primo Libro da Canzoni a 2 voci di diversi autori di Bari*, Venise, 1585, in-4°.

**GOTTSCHALDT** (JEAN-JACQUES), magister et diacre à Eubenstock, naquit en ce lieu le 21 avril 1688, fit ses études à Altenbourg, Leipsick et Wittenberg, et occupa d'abord les places dont il est parlé ci-dessus ; puis il devint pasteur à Schöneck, en Saxe (1730), et y mourut le 15 février 1759. On a de cet ecclésiastique sept pièces in-8°, publiées depuis 1737 jusqu'en 1748, sous ce titre : *Sammlung von allerhand Lieder-Remarquen* (Recueil de toutes sortes de remarques sur les chansons).

**GOTTSCHALK** (L. MOREAU), pianiste compositeur pour son instrument, est né, dit-on, à la Nouvelle-Orléans, en 1828. Il a voyagé pendant quelques années en Europe ; a visité l'Allemagne, Paris et l'Angleterre, puis a vécu à New-York, où il se livrait à l'enseignement. Parmi ses premiers ouvrages, ceux qui ont obtenu de succès sont : 1° *Bamboula*, danse de nègres pour piano seul, op. 2. 2° *La Savane*, ballade créole, *idem*, op. 3. 3° *Le Bananier*, chanson nègre, op. 5. 4° Caprice élégant sur des motifs du *Songe d'une nuit d'été*, op. 9. 5° *Le Mancenillier*, sérénade, op. 11.

**GOTTSCHED** (JEAN-CHRISTOPHE), polygraphe qui a joui d'une brillante réputation, et qui est maintenant oublié, naquit le 2 février 1700 à Juditten-Kirch, près de Königsberg, où son père était ministre protestant. Ayant terminé ses études, Gottsched fut nommé président de la Société poétique de Leipsick, en 1726. Après avoir enseigné la philosophie et

la poésie à l'université de cette ville, il fut nommé décemvir et doyen du grand collège des princes. Il mourut le 12 décembre 1766. On a de ce savant plusieurs dissertations relatives à la musique ; elles ont pour titre : 1° *Gedanks vom Ursprung und Alter der Musik* (Idées sur l'origine et l'antiquité de la musique), dans la Bibliothèque de Mizler, t. I, part. V, p. 1, ann. 1738. 2° *Gedanks von den Opern oder Singspielen* (Idées sur les opéras ou drames musicaux), dans le *Kritische Dichtkunst* du même auteur, Leipsick, 1730, t. II, chap. 12, p. 603-613. On trouve dans la Bibliothèque de Mizler, t. II, part. III, p. 1-49, une réfutation de cet article dirigé contre l'Opéra. Le docteur Hudemann, de Hambourg, a donné aussi dans le même recueil, t. II, part. III, p. 120-151, une dissertation où les idées de Gottsched sont combattues. 3° *Antwort auf D. Hudemanns Abhandlung von den Vorzügen der Oper von Tragödien und Comödien* (Réponse à la dissertation du docteur Hudemann concernant la supériorité de l'opéra sur la tragédie et la comédie), dans la Bibliothèque de Mizler, t. III, p. 1-46. 4° *Gedanken von den Cantaten* (Idées sur les cantates), dans le *Kritische Dichtkunst* de l'auteur, 1730, et dans la Bibliothèque musicale de Mizler, t. I, part. VI, p. 1-16.

**GOTTSCHED** (LOUIS-ALDÉONDE-VICTOR), femme du précédent, naquit à Dantrick, le 11 avril 1715. Fille d'un médecin du roi de Pologne et d'une mère instruite, elle reçut une bonne éducation, et apprit à parler avec facilité les langues française, anglaise, italienne, allemande et polonaise. Elle acquit aussi des connaissances, qui sont rarement le partage des femmes, dans la philosophie, les mathématiques, l'histoire et la poésie. Son penchant pour l'étude la conduisit même à apprendre le latin et le grec. Son application au travail affaiblit sa santé ; elle mourut à Leipsick le 26 juin 1762. Au nombre des ouvrages de cette femme distinguée, on trouve : *le Petit Prophète de Bohémischbroda*, ou prophéties de Gabriel-Jean-Népomucène-François-de-Pauls Waldstorch, dit Waldstarchel, Prague, 1753, in-8°. Cet écrit satirique, imitation allemande du *Petit prophète de Bohémischbroda*, de Grimm, est dirigé contre l'opéra comique de Weisse intitulé : *les Femmes métamorphosées*. Madame Gottsched a traduit en allemand un choix de mémoires et de dissertations de l'*Académie des inscriptions* (Leipsick, 1753-1754, 2 vol. in-8°). On y trouve l'analyse du mémoire de Galland sur l'origine et l'usage de la

trompette chez les anciens, et celle du mémoire de l'abbé Fraguier sur un passage de Platon relatif à la musique.

**GOTTWAL** (...), violoniste allemand, qui vivait à Paris en 1754, a fait graver dans cette ville un *Livre de sonates en trios pour deux violons et basse*.

**GOTTWALD** (JOSUË), organiste de la cathédrale de Breslau, naquit le 6 août 1734, dans le comté de Glatz, à Wilhelmsthal, où son père, assez bon musicien, était meunier. Celui-ci donna à son fils les premières leçons de musique, puis l'envoya, à l'âge de neuf ans, continuer ses études à Wolferstorf, sous la direction de Rupprecht. Trois ans après, Gottwald fut rappelé par son père; mais son aversion pour la profession de meunier décida ses parents à le faire entrer comme enfant de chœur chez les dominicains de Breslau. Quelques années après, il fut choisi pour jouer l'orgue de leur église. C'est à cette époque qu'il étudia l'harmonie et la composition. En 1783, il fut nommé premier organiste à l'église de la Croix. En 1819, il a obtenu la place d'organiste de la cathédrale de Breslau. Il était alors âgé de 85 ans. Le talent de cet artiste sur l'orgue a été renommé dans la Silésie. Ses compositions pour l'église consistent en dix hymnes, deux vêpres complètes, trois messes avec orchestre et six offertoires. Il a participé à la rédaction de l'ouvrage qui parut en 1804 à Breslau, chez Gruss et Barth, sous le titre de : *Mémoires et recueil d'airs à l'usage de la jeunesse des écoles catholiques*. Gottwald est mort à Breslau, le 25 juin 1833.

**GOUDAR** (ANSE), fils d'un inspecteur général du commerce au port de Marseille, naquit à Montpellier dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il voyagea quelque temps en Italie, vécut à Livourne, à Venise et à Naples, eut partout une vie agitée, et mourut à Londres, vers 1786, dans une situation peu fortunée. Littérateur assez médiocre, il a écrit sur toutes sortes de sujets. C'est lui qui est le véritable auteur de l'ouvrage singulier publié sous le pseudonyme de *Jean-Jacques Sonnette*, et qui a pour titre : *la Brigandage de la musique italienne*, Amsterdam et Paris, Bastien, 1780, in-12 de 173 pages. On a aussi de Goudar : *Observations sur les trois derniers ballets qui ont paru aux Italiens et aux Français*, savoir : *Télémaque, le Sultan généreux, la Mort d'Orphée*, Paris, 1759, in-12 de 46 p.

**GOUDAR** (MADAME SARA), femme du précédent, née à Londres, est morte à Paris, vers 1800, dans un état voisin de la misère. Elle a

MOGA. UNIV. DES MUSICIENS. T. IV.

publié : *Remarques sur la musique et la danse, ou lettres à Mlord Pembroke*, Paris, 1773, in-8°. Ces remarques portent au frontispice les lettres initiales du mari; cependant madame Sara Goudar les a insérées dans ses œuvres mêmes. Celles-ci ont paru à Amsterdam en 1777, en deux volumes in-12. Le deuxième volume renferme douze lettres sur la musique italienne et sur la danse; les deux premières sont celles qui avaient été publiées en 1773. Ces lettres, assez spirituelles, ont une certaine liberté d'expression qui a de l'analogie avec l'esprit français.

**GOUDIMEL** (CLAUDE), musicien célèbre du seizième siècle, a été mal connu de la plupart des auteurs qui ont écrit sur sa vie et sur ses ouvrages. Son nom même a été altéré jusqu'à devenir méconnaissable. Antimo Liberati l'appelle *Gaudio Mell*, dans ses lettres à Ovide Persapeggi; il a été copié par Adami (*Osservazioni per ben regolare il coro della capp. pontif.*, p. 169) et par le P. Martini; de Thou lui donne le nom de *Gaudimelus* (1), orthographe adoptée également par l'abbé Gerbert (2) et par Walthier; Gisbert Voet écrit *Gaudimellus* (3); Varillas, *Gaudinel* (4); Jérémie de Pours, *Guidomel* (5); Draudius, *Condinellus* (6). Les copistes des compositions de Goudimel, dont les manuscrits se trouvent à Rome en plusieurs églises, ont aussi altéré de beaucoup d'autres manières le nom de ce musicien. L'abbé Baini a remarqué dans ces manuscrits les orthographes suivantes : *Goudmel*, *Gudmel*, *Godmel*, *Godimel*, *Gaudimel* et *Gaudimol*. On aurait évité toutes ces ridicules altérations de nom si l'on avait copié celui qui se trouve sur tous les ouvrages publiés par Goudimel, et la signature de ses lettres latines insérées dans le *Meliss Schediasmatum Reliqua*.

Le prénom du compositeur a été aussi la source d'une autre erreur, car Varillas l'a confondu avec Claude ou Claudin le Jeune. Voici ce qu'il en dit : *Mandelot* (gouverneur de Lyon) se mit inutilement en devoir d'empêcher à Lyon le massacre de treize cents calvinistes, et surtout de l'incomparable musicien Gaudinel, connu sous le nom de Clau-

(1) Histor. lib. LII, p. m. 1086.

(2) De Cantu et mus. sacr. t. II, p. 334.

(3) Polit. eccl., t. I, p. 334.

(4) Histoire de Charles IX, livre XI, pages 471-472, édition de Paris, in-12, 1684.

(5) Divine Melodie du saint Palmiste, liv. II, chap. 64, p. 381.

(6) Biblioth. class., t. II.

dén le Jeune. Son plus grand crime fut d'avoir inventé les beaux airs des psaumes de Marot et de Bèze, qui se chantaient au prêche, etc. L'origine de cette erreur vient sans doute de ce que Claude le Jeune arrangea aussi les psaumes de Marot et de Bèze à plusieurs voix ; mais Varillas aurait dû se souvenir que ce musicien vécut plusieurs années après la Saint-Barthélemy. (Voyez LA JUVEN.)

Le lieu de la naissance de Goudimel est l'objet d'opinions différentes. Suivant Antimo Liberrati (*Lett. in risposta ad una del sign. Ovidio Persapeggi, etc.*, pag. 22), il était Flamand : *Gaudio Mell flandro, huomo di gran talento, e di stile molto culto e dolce*, etc. Octave Pitoni, savant maître de l'école romaine, auteur de notices sur les compositeurs de cette école, dont le manuscrit se trouve dans la bibliothèque du Vatican, dit que Goudimel était né à Vaison, petite ville du comtat d'Avignon (Vaucluse) ; mais quelques vers latins insérés dans les fragments poétiques de Melissus, où la mort de l'artiste célèbre est déplorée, font voir qu'il était né dans des lieux arrosés par le Doubs. Voici ces vers :

*Goudimel ille meus, meus (ohu ?) Goudimel ille est  
Oculus. Tuos vos, Avar et Rhodens,  
Seminosa, vivoque simul violenter utriusque  
Absorptos vixi plangere gurgitibus.  
Sequena cum Liguri flevit, flevitque Gorumna;  
Præcipui patris flevit amara Dnie (1).*

Il est difficile de décider si ce sont ces vers, ou quelque indication particulière qui ont fait dire à Duverdier que Goudimel est né à Besançon ; mais on ne peut mettre en doute, d'après ces indications contemporaines, qu'il a vu le jour dans la Franche-Comté.

L'époque précise de la naissance de Goudimel n'est pas connue ; mais il y a lieu de croire qu'elle doit être fixée vers 1510. Liberrati, Pitoni, l'abbé Balni et d'autres nous apprennent, d'après d'anciennes notices manuscrites, que Jean Pierluigi de Palestrina se rendit à Rome en 1540, à l'âge de seize ans, qu'il y entra dans l'École de musique fondée en cette ville peu de temps auparavant par Goudimel, et qu'il y eut pour condisciples Jean Animuccia, Étienne Bettini, surnommé *il Fornarino*, Alexandre Merlo, connu sous le nom de *Della Fiola*, Jean Marie Nanini, et quelques autres, qui devinrent par la suite d'habiles maîtres. Or, on ne peut supposer que Goudimel ait acquis, avant l'âge d'environ trente ans, le savoir et l'expérience nécessaires

pour enseigner l'art d'écrire en musique dans une école publique où se réunissent de tels élèves. Je dois faire remarquer ici une erreur dans laquelle je suis tombé avec Burney (1). Il me semblait douteux qu'un musicien huguenot eût établi une école de musique à Rome, et l'altération du nom de Goudimel en celui de *Gaudio Mell*, ainsi que la qualification de *Flamand*, m'avaient fait croire que les auteurs italiens s'étaient trompés, et qu'ils avaient confondu le maître dont il s'agit avec Renaut ou Rinaldo de Melle, compositeur liégeois du seizième siècle dont on a plusieurs ouvrages, et qui a été réellement à Rome maître de chapelle pendant plusieurs années. Telle est l'opinion que j'ai émise dans mon *Mémoire sur les musiciens néerlandais* (p. 43). J'aurais dû me souvenir des motets, des *Magnificat* et des messes de Goudimel, publiés en 1554, 1557 et 1558, qui prouvent qu'il n'a embrassé la religion réformée que postérieurement à cette époque, et conséquemment, qu'il n'y a pas d'objection solide contre son séjour à Rome en 1540.

On ne sait rien des circonstances de sa vie antérieurement à l'établissement de son école dans la capitale du monde chrétien ; mais il est certain qu'il reçut dans sa jeunesse une instruction solide non-seulement dans la musique, mais aussi dans les lettres, car ses épîtres latines, adressées à son ami Paul Melissus, sont écrites d'un style élégant et pur. En 1553, Goudimel était à Paris, et il s'y était associé à Nicolas Du Chemin pour l'impression des œuvres de musique. Ce fait, ignoré de la plupart de ceux qui ont écrit sur la vie de cet artiste, est démontré par le frontispice d'un de ses ouvrages, également peu connu (*la Musique des Odes d'Horace*) ; on y lit : *Ex typogr. Nicol. Du Chemin et Claudii Goudimelli*. Cette association avait déjà cessé en 1558, car les messes de Pierre Colin, imprimées dans cette année (in-fol. max.) par Nicolas Du Chemin, n'ont au frontispice que le nom de cet imprimeur. Un passage de l'*Histoire de la naissance et des progrès de l'hérésie* par Florimont de Rémond (Mv. VIII, ch. XVI, p. 1049), pourrait faire croire que Goudimel alla ensuite à Genève, et qu'il y fit la connaissance de Calvin. Voici ce passage : « Calvin eut le soin de les mettre (les psaumes de Marot et de Bèze) entre les mains des plus excellents musiciens qui fussent lors en la chrétienté, entre autres de Goudimel, et d'un autre nommé Bourgeois, pour les cou-

(1) Melissi Schediasmatum reliquis, p. 79.

(1) A General History of Music, t. III, p. 126.

« cher en musique... Dix mille exemplaires furent faits dès lors de ces psaumes rimés, mis en musique et envoyés partout. A ce commencement chacun les portait, les chantait comme chansons spirituelles, mesmes les catholiques, ne pensant pas faire mal. » Il me paraît y avoir une erreur dans ce passage en ce qui concerne Goudimel. D'abord, ni ce musicien, ni Bourgeois, ne sont les auteurs des mélodies des psaumes en usage dans les églises réformées; car ces mélodies, qui succédèrent aux airs populaires sur lesquels on avait chanté d'abord les traductions de Marot et de Bèze, furent arrangées d'après d'anciennes mélodies allemandes, ou composées par un musicien assez obscur nommé Guillaume Franc ou Franck, et imprimées pour la première fois à Strasbourg, en 1545 (voyez FRANCK). Ce fait est démontré par le passage d'une lettre de Constant de Rebecque, professeur de Lausanne, à Bayle, rapporté par celui-ci à l'article *Marot* de son *Dictionnaire historique* (note N). Il y est dit : « J'ai découvert une chose assez curieuse, c'est un témoignage que M. de Bèze donna de sa main, et au nom de la compagnie ecclésiastique, à Guillaume Franc, le 2 de novembre 1552, où il déclare que c'est lui qui a mis le premier en musique les psaumes comme on les chante dans nos églises, et j'ai encore un exemplaire des psaumes imprimés à Genève, où est le nom de ce Guillaume Franc, et outre cela, un privilège du magistrat, signé Gattalin, scellé de cire rouge, en 1564, où il est aussi reconnu pour l'auteur de cette musique. » En second lieu, si Calvin a conçu le projet de faire mettre en musique à plusieurs parties ces mêmes mélodies des psaumes, comme un moyen de propagande, à cause de l'usage général, à cette époque, de la musique vocale en harmonie, il paraît que ses idées ne furent pas alors goûtées par les autres membres du consistoire de Genève, ce qui fut cause que Bourgeois revint à Paris, en 1557. Il y a donc peu d'apparence que Goudimel ait choisi ce moment pour s'éloigner de cette ville et pour aller à Genève. Les psaumes de Bourgeois, à plusieurs parties, furent publiés à Paris en 1561, mais ceux de Goudimel ne parurent qu'en 1565, et Calvin était mort depuis le 27 mai 1564. Rien ne justifie donc l'assertion de Florimont de Rémond. Il ne paraît pas prouvé, d'ailleurs, que Goudimel ait eu le dessein d'abandonner la religion catholique pour la réforme, lorsqu'il s'occupait de l'arrangement des psaumes à quatre parties. Ainsi que le remarque fort bien Flor. de Ré-

mond lui-même, les catholiques ne virent d'abord rien qui fût contraire à la foi dans la traduction française en vers des psaumes de David, et personne n'aperçut d'inconvénient à les chanter. La Sorbonne elle-même, consultée à ce sujet, avait donné, le 16 octobre 1561, une déclaration qui se terminait ainsi : *Nous n'avons rien trouvé contraire à notre foi catholique, ains conforme à celle, et à la vérité hébraïque; en témoignage de quoi nous avons signé la présente certification.* Le 19 octobre suivant, Charles IX accorda un second privilège pour imprimer ces psaumes, traduits selon la vérité hébraïque et mis en rime française et bonne musique. Un autre privilège fut concédé, le 16 juin 1564, pour une autre édition des mêmes psaumes donnée par Plantin, et approuvée par un docteur de ce député par le conseil. Or, c'est dans l'année suivante, c'est-à-dire en 1565, que Goudimel a fait paraître ses psaumes à quatre parties. Au surplus, Bayle a remarqué avec beaucoup de justesse que ces psaumes harmonisés n'ont jamais été chantés dans les temples protestants, et nous avons une preuve certaine que le compositeur ne les destinait pas à l'usage de ces temples, dans la déclaration que Goudimel fait lui-même au verso du frontispice de son édition; elle est conçue en ces termes : *Nous avons adiousté au chant des psaumes, en ce petit volume, trois parties : non pas pour induire à les chanter en l'église, mais pour s'estourir en Dieu particulièrement es maisons. Ce qui ne doit être trouvé mauvais, d'autant que le chant duquel on use en l'église, demeure en son entier, comme s'il estoit seul.* C'est donc à tort que Varillas a dit que le plus grand crime de Goudimel fut d'avoir inventé les beaux airs des psaumes de Marot et de Bèze qui se chantaient au prêche. De ce que Goudimel a harmonisé le chant des psaumes à quatre parties ne résulte pas la preuve qu'il ait eu, en faisant ce travail, l'intention d'abandonner la foi catholique, surtout si l'on se rappelle qu'il publiait des *Magnificat* et des messes de sa composition en 1557 et 1558; mais il est vraisemblable qu'après le succès du recueil des psaumes, les réformés de France auront fait des efforts pour attirer à eux un artiste de si grande renommée, et que le compositeur se sera trouvé engagé, presque sans le savoir, dans la nouvelle religion. Quoi qu'il en soit, son affiliation aux huguenots le conduisit à une fin prématurée et à une mort violente, car il fut une des victimes du massacre de la Saint-Barthélemy. D'Aubigné s'est trompé

quand il a placé Goudimel au nombre de ceux qui périrent à Paris dans cette journée (1); ce fut à Lyon que Goudimel périt avec les Calvinistes qu'on tua le 24 août 1572, et qu'on précipita dans le Rhône. L'historien de Thou, Varillas, et le Martyrologe des protestants, ne laissent point de doute à cet égard. Ce dernier ouvrage ajoute au récit abrégé de sa mort le passage suivant : « Claude Goudimel, excellent musicien, et la mémoire duquel sera perpétuelle, pour avoir heureusement besogné sur les psaumes de David en français, la plupart desquels il a mis en musique, en forme de motets à quatre, cinq, six et huit parties, et sans la mort eût tôt après rendu cet œuvre accompli. Mais les ennemis de la gloire de Dieu et quelques méchants envieux de l'honneur que ce personnage avait acquis, ont privé d'un tel bien ceux qui aiment une musique chrétienne (2). » Melissus, ami de Goudimel, a fait une épigramme latine, où il dit que cet infortuné musicien eût trouvé plus d'humanité sur les flots que dans sa patrie (3). Il y a d'autres pièces de vers latins, qui ne sont pas de Melissus, dans le recueil des œuvres poétiques de celui-ci, sur la mort du célèbre musicien. Quatre épitaphes, la première en français, la deuxième en latin, et les dernières en grec, pour le même artiste, ont été insérées dans le recueil intitulé : *La fleur des chansons des deux plus excellents musiciens de notre temps*, etc. Lyon, 1574, in-4°.

Goudimel a été certainement un musicien instruit et un bon professeur, puisqu'il a formé plusieurs élèves qui se sont placés au premier rang des maîtres dans l'art d'écrire en musique. Les morceaux de sa composition que j'ai mis en partition m'ont démontré que son harmonie est toujours pure; cependant il était bien inférieur à Clément Jannequin, à Verdelot et à Arcadet pour l'élégance et l'esprit dans les chansons françaises. Les mouvements des voix, dans les compositions de cette espèce, sont souvent lourds et manquent de grâce. Un de ses meilleurs ouvrages, à cause du mérite rythmique, et pourtant le moins connu, est le recueil des Odes d'Horace à quatre parties qu'il a publié en 1555.

Parmi les compositions de Goudimel, les plus anciennes sont vraisemblablement celles

qu'il écrivit pour l'église pendant qu'il était à Rome, et qui existent en manuscrit dans les archives de la chapelle du Vatican, et chez les PP. de l'Oratoire, à Sainte-Marie in Vallicella. Ces compositions sont des messes et des motets à cinq, six, sept, huit et douze voix. Il en existait autrefois d'autres à Saint-Laurent in Damaso et dans d'autres églises; mais elles ont été dispersées dans les derniers temps. A l'égard des morceaux qui portent le nom de *Claudin* dans la collection imprimée à Venise chez Gardane, en 1539, sous le titre de *Motetti del frutto*, ils ne sont ni de Goudimel ni de Claude le Jeune, comme le croyait Burney (*Gener. Hist. of Music*, t. III, p. 286), copié par Gerber, et celui-ci par Fink, dans le galimatias sur *Goudimel* qu'il a inséré au *Lexique de musique* publié par M. Schilling, mais de Claude de Sermisy. Le savant Antoine Schmid est tombé dans cette confusion de noms, pages 117 et 244, où il renvoie par la table des artistes, dans son livre sur Octavien des Petrucci. Les ouvrages authentiques de Goudimel, publiés sous son nom sont : 1° Quelques motets à quatre parties dans le recueil intitulé : *Liber quartus ecclesiasticarum cantionum 4 vocum vulgò moteta vocant*. Anvers, Tylman Susato, 1554, in-4° obl. Burney en a extrait le motet : *Domine, quid multiplicati sunt*, et l'a publié en partition, dans le troisième volume de son *Histoire générale de la musique*, p. 267 et suiv. 2° *Q. Horatii Flacci poeta lyrici oda omnes quotquot carminum generibus differunt ad rhythmos musicos redactæ*. Parisiis ex typograph. Nicol. Duchemin et Claudi Goudimelli, 1555, in-4° obl. 3° *Chansons spirituelles de Marc-Antoine de Muret mises en musique à quatre parties*; à Paris, par Nicolas Duchemin, 1555. Il y a dix-neuf chansons dans ce recueil, dont les vers sont fort mauvais, et la musique lourde, quoique bien écrite. 4° *Magnificat ex oct. mod. quinque voc.* Paris, Adrien Leroy et Robert Ballard, 1557. 5° *Missa tres a Claudio Goudimel præstantissimo musico auctore nunc primum in lucem edita cum quatuor vocibus, ad imitationem modularum* : Audi filia; Tant plus ie mets; De mes ennemis; Item *missæ tres a Claudio de Sermisy, Joanne Maillard, Claudio Goudimel cum quatuor vocibus conditæ et nunc primum in lucem editæ ad imitationem modularum* : Plurium modularum; Je suis des-héritée; Le bien que j'ai. *Lutetia, apud Adrianum Leroy et Robertum Ballard regis typographos in vico sancti Joannis Bel-*

(1) *Histoire universelle*, t. 41, liv. I, chap. IV, an. 1572.

(2) *Martyrol.* liv. X, fol. 772.

(3) *Melissi Schediasmatarum reliquæ* (Paris, 1575, in-8°), p. 79, ou *Melissi Schediasmata poetica*, Paris, 1586, in-8°.

lovacensis, sub inter signo dñæ Genovefæ, 1558. Dans le troisième livre des messes de Jean Pierluigi de Palestrina, il y en a une intitulée *Missa brevis*, dont cet illustre maître a pris le thème, les imitations, les *andamenti* et le système fugué de la messe *Audi filia* de Goudimel, et les a employés avec la supériorité de talent qui est le cachet de toutes ses productions. 6° *Les Psaumes de David mis en musique à quatre parties, en forme de motets*, à Paris, par Adrien le Roy et Robert Ballard, 1563, in-4°. Draudius, avec son inexactitude ordinaire, a indiqué cet ouvrage sous la date de 1565, il a été copié par Gerber et par l'abbé Baini, et ceux-ci par Fink et Kandler. Draudius avait confondu cet ouvrage avec celui dont il sera parlé tout à l'heure; M. l'abbé Baini est tombé dans la même erreur (*Mém. stor. crit.*, t. I, p. 21, n° 29), car il indique comme une deuxième édition de cet œuvre la quatrième réimpression de l'autre. Au surplus, Draudius a accumulé les bévues sur Goudimel, car, en défigurant son nom, il a latinisé le titre de l'ouvrage suivant celui-ci : *Claud. Condinell ad Psalmos Davidis Harmonia 4 vocum*, Paris, ap. Adrian. Regium 4°. Ce titre pourrait faire croire que Goudimel a mis en musique le texte latin des psaumes de David, ce qui n'est pas. Les psaumes indiqués ici ne sont qu'au nombre de seize; ils sont réellement traités en forme de motets, avec des imitations en style fugué sur les mélodies, tandis que dans le recueil des psaumes de Marot et de Bèze, à quatre parties, l'harmonie est note contre note, et les psaumes, au nombre de cent cinquante, sont suivis du décalogue, du cantique de Siméon, et des prières avant et après le repas, également en musique à quatre parties. 7° *Les psaumes mis en rime française, par Clément Marot et Théodore de Bèze. Mis en musique à quatre parties par Claude Goudimel*. Sans nom de lieu, mais avec ces mots au bas du frontispice : *Par les héritiers de François Jaquet*, 1565, in-12. La musique des quatre parties est imprimée en regard. La mélodie est au ténor. Il y a une seconde édition de ce recueil publiée à Genève, dans la même année, une troisième (sans nom de lieu, mais dans la même ville), par Pierre de Saint-André, 1580, petit in-8° oblong, et une dernière, à Charenton, en 1607. 8° *La fleur des chansons des deux plus excellents musiciens de notre temps, à savoir de Orlande de Lassus, et de D. Claude Goudimel : Celles de M. Cl. Goudimel n'ont jamais été mises en lumière*; à Lyon, par Jean Barent, 1574. Pre-

mier livre à quatre parties, in-12 oblong; deuxième livre à cinq parties, 1575. Il n'y a que deux morceaux de Goudimel dans le premier livre, mais on en trouve sept dans le second. Burney a indiqué cet ouvrage sous la date de 1576 (*A General hist. of music*, t. III, p. 263), et il a été copié par M. l'abbé Baini. Draudius a cité sous le nom de Goudimel un recueil intitulé : *Flores cantionum quatuor vocum*, Lugduni, 1574; ce n'est que le précédent, dont le titre est latinisé. Cependant, tous les biographes et historiens de la musique ont cru qu'il s'agissait d'une autre production. Dans le sixième livre de *Chansons nouvellement composées en musique par bons et excellens musiciens, de l'imprimerie d'Adrian le Roy et Robert Ballard, imprimeurs du Roi, rue Saint-Jean de Beauvais, à l'enseigne Sainte Geneviève*, 1556, in-4° obl., on trouve une chanson de Goudimel à quatre parties, sur les paroles : *Si planterai-je le may*. Dans le huitième livre du même recueil, Paris, 1557, il y a deux autres chansons de ce compositeur; la première : *Je ne t'accuse amour*; la seconde : *Si on pouvoit acquérir*. Elles n'ont pas été réimprimées dans le recueil de Lyon.

GOUGELET (PIERRE-MARIE), organiste de Saint-Martin des Champs, né à Châlons en 1726, fit ses études de musique à la maîtrise de la cathédrale de cette ville, et fut ensuite envoyé à Paris chez un oncle qui voulut lui faire abandonner son art pour la finance, mais qui ne put lui faire goûter son projet. Il composa un *Exaudiat* et un *Domine salvem* qui furent exécutés à Versailles, en 1744. Cet artiste mourut à Paris, le 27 janvier 1790. Il a publié une *Méthode ou abrégé des règles d'accompagnement de clavessin*, et *recueil d'airs avec accompagnement d'un nouveau genre*, Paris (sans date). On a aussi sous le nom de ce musicien deux recueils d'ariettes d'opéras français avec accompagnement de guitare, Paris, 1768.

GOUGH (JEAN), physicien et mathématicien anglais, vivait au commencement du dix-neuvième siècle. Au nombre de ses écrits, on remarque : 1° *An investigation of the method whereby men judge by the ear of the positions of sonorous bodies relative to their own persons* (Recherche sur la manière dont les hommes jugent par l'oreille des positions des corps sonores relativement à leur propre personne), Londres, 1807, in-8°. 2° *The nature of the grave harmonics* (La nature des sons harmoniques graves), dans le *Journal de physique* de Nicholson, 1803. 3° *On the nature of*

*sounds, in reply to D. Young* (Sur la nature des sons, en opposition au D. Young), *ibid.*, p. 139. 4° *The theory of compound sounds* (Théorie des sons combinés), *ibid.*, p. 152. 5° *Experiments and remarks on the augmentation of sounds* (Expériences et remarques sur l'accroissement d'intensité des sons), *ibid.*, 1805, p. 65. 6° *A mathematical theory of the speaking trumpet* (Théorie mathématique de la trompette parlante), *ibid.*, 160. 7° *Observations on the theory of ear trumpets, with a view to their improvement* (Observations sur la théorie des cornets acoustiques, avec un aperçu de leurs perfectionnements), *ibid.*, 1807, p. 310. 8° *On the place of a sound, produced by a musical string* (Sur le lieu d'un son produit par une corde), *ibid.*, 1811.

GOULIN (PIERRE), contemporain de Guillaume Dufay, fut maître des enfants de chœur de la collégiale de Saint-Quentin, en 1412 (voyez les *Manuscrits de la Fons*, publiés par M. Gomart, première partie, p. 302). On ne connaît jusqu'à ce jour aucun ouvrage écrit par Goulin.

GOUNOD (CHARLES-FRANÇOIS), compositeur, né à Paris le 17 juin 1818, a reçu des leçons d'Halévy, pour le contrepoint, au Conservatoire, dans les années 1836-1838, et a fait des études pratiques de composition sous la direction de Lesueur, puis de Paër. En 1837, il obtint un second prix au concours de l'Institut, et le premier lui fut décerné en 1839, pour la composition de la cantate intitulée *Fernand*. Devenu pensionnaire du gouvernement à ce titre, il se rendit à Rome et s'y livra particulièrement à l'étude du style de la musique d'église. En 1843, il était à Vienne et y fit exécuter à l'église Saint-Charles une messe pour des voix seules, imitée du style de Palestrina. De retour à Paris, il fut chargé de la direction de la musique à l'église des *Missions étrangères*, et parut vouloir embrasser l'état ecclésiastique, dont il porta même l'habit. Jusqu'en 1851, le silence le plus absolu régna dans le monde musical sur la personne et les travaux de M. Gounod : la *Gazette musicale de Paris* avait seulement annoncé, en 1846, qu'il venait d'entrer dans les ordres. Mais tout à coup il se fit une révélation par un article inséré dans l'*Athenæum* de Londres, et qui fut attribué alors à M. Viardot, mari de la célèbre cantatrice de ce nom, et littérateur connu par de bons ouvrages relatifs aux arts. On y rendait compte d'un concert donné à *Saint-Martin-Hall*, où quatre compositions de M. Gounod

avaient été exécutées, et l'on y remarquait des passages tels que ceux-ci : « Cette musique « ne nous rappelle aucun autre compositeur « ancien ou moderne, soit par la forme, soit « par le chant, soit par l'harmonie : elle n'est « pas nouvelle, si nouveau veut dire bizarre ou « baroque ; elle n'est pas vieille, si vieux veut « dire sec et raide, s'il suffit d'étaler un aride « échafaudage derrière lequel ne s'élève pas « une belle construction ; c'est l'œuvre d'un « artiste accompli, c'est la poésie d'un nouveau poète... »

« ... Que l'impression produite sur l'auditoire ait été grande et réelle, cela ne fait nul doute ; mais c'est de la musique elle-même, « non de l'accueil qu'elle a reçu, que nous « présageons pour M. Gounod une carrière peu « commune ; car s'il n'y a pas dans ses œuvres « un génie à la fois vrai et neuf, il nous faut « retourner à l'école, et reprendre l'alphabet « de l'art et de la critique. »

Cet article, en forme de prophétie, qui fut répété dans la *Gazette musicale de Paris*, (26 janvier 1851), produisit une sensation d'autant plus vive, que la *Sapho* de M. Gounod, première œuvre dramatique de ce compositeur, était à l'étude à l'Opéra, et devait être bientôt représentée. L'attention publique était éveillée autant que l'auteur pouvait le désirer, lorsque son ouvrage fut joué pour la première fois, le 16 avril de la même année. Le succès ne répondit pas aux espérances des amis du compositeur. Il y eut à cela plusieurs causes dont les plus importantes étaient un livret mal fait, et l'absence d'unité, de logique des idées, et de périodicité des phrases dans la partition. Cependant, en dépit des longueurs excessives du récitatif, de la prétention trop persistante d'éviter les formes consacrées par le génie des maîtres, et de l'inexpérience de l'effet scénique, il y avait dans cette musique un sentiment de poésie qui ne pouvait être méconnu, et qui jetait à chaque instant des éclairs d'inspiration. *Sapho* ne réussit pas et n'eut qu'un très-petit nombre de représentations ; mais de ce que les connaisseurs avaient entendu, ils conclurent que M. Gounod était un artiste d'avenir. Des chœurs écrits par lui pour *Ulysse*, tragédie de M. Ponsard, furent la première production de son talent qui succéda à *Sapho* ; cette tragédie fut représentée au Théâtre-Français, en 1852. Dans cette œuvre, le compositeur s'est attaché à la recherche du caractère antique, soit par le rythme, soit par des modulations inusitées. Bien qu'il résulte de ce système une certaine teinte monotone, à laquelle fait pour-



tant diversion le chœur séduisant des *Servantes infidèles*, un talent véritable se montre avec évidence dans la plus grande partie de l'ouvrage. Malheureusement la lenteur de l'action, et l'absence d'intérêt dans la tragédie, ont rendu le succès impossible, et le travail distingué du compositeur a été perdu pour le public. *La Nonne sanglante*, grand opéra, joué pour la première fois le 18 octobre 1854, a marqué un progrès de M. Gounod en certaines parties essentielles de la musique dramatique, particulièrement dans la conduite des idées, dans la forme, et dans le coloris instrumental. Tout n'y est pas à une hauteur égale; on peut même y signaler des parties très-faibles, et la fatigue de l'imagination se fait sentir jusqu'à la fin, depuis le milieu du troisième acte; mais un duo de la plus grande beauté au premier acte, presque tout le second, un air et un duo au troisième, font voir dans le talent du compositeur une progression évidemment ascendante. Il est fâcheux que ce talent se soit appliqué à des livrets défectueux qui l'ont entraîné dans leur chute : *La Nonne sanglante* n'a pu se soutenir à la scène. *Le Médecin malgré lui*, de Molière, arrangé en opéra-comique, et que M. Gounod a donné au Théâtre-Lyrique en 1858, est son premier essai de musique comique. Quelques bons morceaux se trouvent dans cette partition; mais on y sent que le talent de l'artiste n'est pas fait pour ce genre.

Le 19 mars 1859 est le grand jour de la vie d'artiste de M. Gounod : ce fut celui de la première représentation de *Faust*, son œuvre capitale jusqu'au moment où cette notice est écrite. Le cachet de l'originalité est empreint sur cette production : il n'en faut pas davantage pour donner la certitude que la partition de *Faust* passera à la postérité, quoiqu'on y puisse d'ailleurs reprendre à certains égards, comme une des belles créations de l'école française dans le genre de la musique dramatique. Si les rôles de Faust et de Méphistophélès n'y satisfaisent pas d'une manière complète à ce qu'on attend de ces personnages fantastiques, celui de Marguerite est d'une beauté achevée. Quelques parties du premier acte, presque tout le second, et surtout le troisième, sont l'œuvre d'un talent de premier ordre. Dans ce troisième acte, l'air de Faust, *Salut, demeure chaste et pure*, celui de Marguerite (la chanson du *Roi de Thulé*), le quatuor de la promenade, le duo de Faust et de Marguerite : *Laisse-moi contempler ton visage*, et cette phrase : *O nuit d'amour, ciel radieux*, sont de véritables

inspirations du génie. Il y a aussi de beaux chœurs bien rythmés dans le second et le troisième actes. Celui des vieillards, dans l'introduction du second acte, est d'une naïveté charmante. La marche du quatrième acte est aussi très-remarquable. Malheureusement l'inspiration ne se soutient pas après ce morceau, et là où commence la partie sombre du drame, elle abandonne le compositeur. Lorsque M. Gounod cherche la force, il ne trouve que le bruit. Le trio du duel, le morceau d'ensemble qui le suit, la scène où Méphistophélès pousse Marguerite au désespoir dans l'église, et le trio final de la prison, sont plus ou moins manqués. Il en est de même du sabbat du Brocken, à l'exception de la chanson à boire de Faust. D'ailleurs, cette partie de l'ouvrage réveille trop le souvenir du second acte du *Freischütz*.

Il y a de belles choses dans *Phlémon et Baucis*, opéra en trois actes, qui suivit le succès de *Faust*, et fut représenté, pour la première fois, au Théâtre-Lyrique, le 18 février 1860. On y retrouve les précieuses qualités du compositeur, particulièrement dans une multitude de détails charmants; mais l'inspiration sentimentale y est moins heureuse, parce que le sujet du drame est faux. Cet ouvrage ne s'est pas soutenu à la scène. Au moment où ceci est écrit, le grand opéra de M. Gounod, *la Reine de Saba*, est en répétition à l'Académie impériale de musique.

La musique religieuse a été d'abord, comme il a été dit ci-dessus, l'objet principal des travaux du compositeur : il a écrit des messes, des psaumes, des motets pour un ou deux chœurs, pour des voix seules ou avec orchestre. L'*Agnus Dei*, extrait d'une de ces messes, fut un des morceaux exécutés dans le concert de Londres dont il est parlé dans l'article de l'*Athenaeum* de 1851; depuis lors il a été entendu aux concerts de la Société du Conservatoire, à Paris, et y a produit une vive impression par sa belle et noble inspiration. Une messe, composée par M. Gounod pour des voix seules, a été exécutée dans l'église Saint-Germain-l'Auxerrois; les amis de l'auteur m'en avaient dit merveille; mais elle n'a pas été trouvée à la hauteur de leurs éloges par les connaisseurs. Le même artiste a écrit aussi de la musique instrumentale, particulièrement des symphonies qu'on a entendues à la Société des concerts du Conservatoire et dans les séances de l'Association des jeunes artistes de cette école : elles ont été considérées comme des œuvres distinguées.

Dans les œuvres dramatiques de M. Gounod,

le récitatif a de la vérité d'expression et dit bien les paroles ; les chœurs ont une puissance magistrale et vigoureuse de rythme ; la mélodie s'y trouve, et même elle y est parfois d'une rare suavité ; il s'y joint une harmonie souvent remarquable par l'élégance et l'inattendu des successions ; l'instrumentation est riche d'effets ; mais lorsque la force, la vigueur d'expression, l'élan inspiré sont nécessaires pour la situation du drame, ces qualités sont souvent défaut à M. Gounod, comme le prouvent les derniers actes de *Faust*. Il a du sentiment ; mais ce sentiment est réservé, contenu par l'intelligence ; il ne déborde pas. Partout on aperçoit l'esprit fin, délicat, analytique ; partout on sent le mérite d'une facture de maître ; mais ces qualités, si précieuses qu'elles soient, ne peuvent tenir lieu de l'inspiration énergique, lorsque celle-ci est réclamée par l'action dramatique.

M. Gounod a épousé une des filles de feu Zimmerman (voyez ce nom). Il était, depuis 1852, chargé de la direction de l'*Orphéon*, réunion chorale des écoles communales de musique, à Paris ; mais il a donné sa démission de cette place en 1860, pour se livrer exclusivement à ses travaux.

GOUPILLET (André), maître de musique de l'église de Meaux, obtint en 1683 la direction de la musique de la chapelle de Versailles, par la protection de Bossuet. Plusieurs motets furent composés pour lui par Desmarets. Informé de cette supercherie, Louis XIV interrogea Goupillet qui avoua le fait. *Avez-vous du motus payé Desmarets ?* lui demanda le roi ; le musicien ayant répondu affirmativement, le roi, indigné, fit défendre à Desmarets de paraître devant lui, et obligea Goupillet à donner sa démission ; mais pour le consoler, il lui accorda la pension de vétérance, et quelque temps après, il lui fit donner un canonicat. Le pauvre homme ne jouit pas longtemps des avantages de sa nouvelle position, car il mourut peu d'années après. On trouve à la Bibliothèque impériale, à Paris, des motets de Goupillet (peut-être ceux qui ont été composés par Desmarets), en manuscrit.

GOURNAY (B.-C.), ancien avocat au parlement de Paris, mort vers 1794, a publié divers ouvrages de littérature et d'économie politique. Il est aussi auteur d'un petit écrit intitulé : *Lettre à M. l'abbé Roussier sur une nouvelle règle de l'Octave que propose M. le marquis de Culant*. Paris, 1785, in-8° de quatre feuilles.

GOUST (JEAN DE), flûtiste de la Comédie-

Française en 1753, a fait graver un livre de sonates à deux flûtes de sa composition.

GOUSSU (ROZAR), maître de chapelle du duc d'Anmale, au château d'Ennet, naquit vers le milieu du seizième siècle. Il se distingua par ses succès aux concours du *Puy de musique* d'Evreux, en Normandie, car il obtint, en 1578, le prix de la lyre d'argent pour la composition de la chanson française commençant par ces mots : *Aux Créanciers* ; en 1580, le prix de la harpe d'argent pour le motet *Aspicé, Domine* ; en 1583, le prix de la lyre, pour la chanson *O beau laurier* ; en 1584, le prix du luth d'argent, pour la chanson *le boitoux Mary* ; en 1585, le même prix pour la chanson *Quand l'infidelle usoit* ; et enfin, en 1586, le premier prix de l'orgue d'argent, pour le motet *Respice in me*.

GOUVY (TAFENOAN), compositeur distingué, est né de parents français, le 2 juillet 1810, à Goffontaine, près de Saarbrück. Son père, qu'il perdit à l'âge de dix ans, était propriétaire de forges. Son heureuse organisation pour la musique se manifesta dès ses premières années ; à l'âge de six ans, il improvisait des variations sur une petite harpe à sept cordes. Envoyé par sa famille au Collège de Metz, il y fit ses études littéraires et obtint, à dix-sept ans, le grade de bachelier ès lettres. Jusqu'à cette époque il n'avait reçu que de médiocres leçons de piano, ne jouant que les bagatelles à la mode, et vivant dans une ignorance complète des œuvres des grands maîtres. Arrivé à Paris, où il devait suivre les cours de droit, il eut, par une heureuse circonstance, l'occasion d'assister au concert de la société du Conservatoire un jour que l'on y exécutait la septième symphonie (en *la*) de Beethoven. Pour la première fois, il entendait de la musique dans la manifestation de toute sa puissance ; l'horizon immense de l'art idéal, infini, se révéla à son imagination : il comprit alors quelle était sa propre destination, et le peu de penchant qu'il avait eu jusque-là pour l'étude du code devint une répugnance invincible. Sans tarder davantage, il écrivit à sa famille pour l'informer qu'il voulait être musicien. Une déclaration si contraire aux projets qui avaient été formés pour son avenir rencontra de l'opposition ; M. Gouvy eut à soutenir d'assez vifs combats ; mais ils furent de courte durée, et bientôt il put se livrer en liberté à l'étude de l'art vers lequel il se sentait entraîné. Billard, élève de Henri Herz, fut le maître qu'il choisit pour le piano ; mais le travail du mécanisme d'un instrument ne pouvait absorber longtemps son

attention ; il brûlait surtout du désir de connaître les règles de l'art d'écrire la musique, ou, suivant l'expression consacrée, *de la composition*. Elwart, professeur au Conservatoire, devint son guide pour cette étude. Pendant trois ans, il apprit, sous sa direction, l'harmonie et le contrepoint ; puis il se rendit à Berlin, où les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre de la bonne musique bien exécutée, ainsi que ses relations avec plusieurs artistes de mérite, perfectionnèrent son éducation musicale. Ce fut dans cette ville que M. Gouvy débuta dans la carrière du compositeur, par la publication de deux études pour le piano, op. 1, et d'un chant avec piano, intitulé : *Gondoliera*.

Après une année de séjour à Berlin, le jeune artiste partit pour l'Italie, où il passa quinze mois, plus occupé de produire que d'écouter la musique théâtrale alors en vogue au delà des Alpes, mais peu analogue à sa manière de sentir et de comprendre l'art. De retour à Paris, en 1846, il y apportait son premier trio pour piano, violon et violoncelle, et sa première symphonie (non encore publiée), qui fut exécutée dans la même année par une société d'amateurs connue alors sous le nom de *Cercle de Bèze*. Au mois de décembre 1847, il donna son premier concert dans la salle Herz : l'orchestre du Théâtre-Italien, dirigé par Tilmant, y exécuta la deuxième symphonie de M. Gouvy (en *mi bémol*), publiée comme première de l'auteur (œuvre 9), et deux ouvertures de concert, qui n'ont pas été gravées. L'effet produit par ces ouvrages, à part quelques critiques sur les détails, fut favorable, et l'auditoire les accueillit comme d'heureux présages d'une belle carrière d'artiste. L'institution d'une nouvelle société de concert, en 1848, sous le nom d'*Union musicale*, offrit à M. Gouvy l'occasion d'y faire entendre, pour la première fois, sa deuxième symphonie (en *fa*), œuvre 12. Dans l'hiver de 1849-1850, il fit son premier voyage à Leipsick et y dirigea lui-même l'exécution de cette même symphonie dans la salle du Gewandhaus ; le succès sympathique qu'elle y obtint fut un beau jour pour le compositeur. Chaque fois que M. Gouvy est retourné dans cette ville et y a fait entendre ses œuvres, il y a reçu le même accueil et y a trouvé la même bienveillance chez les musiciens et dans le public. Il en fut de même à Cologne, où Hiller avait appelé M. Gouvy : en 1856 et au mois d'avril 1861, il y dirigea ses symphonies en *ré mineur* et en *ut* au concert du Gürzenich, et les applaudissements unanimes des artistes et

des amateurs lui furent prodigués. Au reste, la France n'a pas moins bien traité ce compositeur distingué, car, depuis 1850, les diverses sociétés musicales de Paris, notamment celle de *Sainte-Cécile*, dirigée par Seghers, et la société des jeunes artistes du Conservatoire, sous la direction de M. Pasdeloup, ont fait entendre presque chaque année quelque grande composition de M. Gouvy.

Enfant de l'école moderne de l'Allemagne pour la musique instrumentale, ce compositeur ne peut ni ne veut renier sa famille. Il a du sentiment, de la mélodie et des rythmes originaux et bien caractérisés ; mais la facture de ses ouvrages, leurs harmonies, leur instrumentation et leur plan de conduite procèdent de Weber et de Beethoven. Ça et là, le connaisseur remarque un certain embarras et d'assez fréquentes incorrections dans la manière d'écrire ; des dissonances qui n'ont point de résolution, ou qui en ont de mauvaises ; enfin des mouvements de basse qui ne tombent pas toujours sur les bonnes notes. Ces défauts résultent d'une éducation musicale qui n'a pas été commencée et développée dans la première jeunesse ; mais ils sont rachetés par la vitalité de la pensée et du sentiment. En somme, les ouvrages de M. Gouvy sont dignes de beaucoup d'estime et lui assurent une place honorable parmi les meilleurs compositeurs de l'époque actuelle.

Le catalogue de ses productions, publiées jusqu'à ce jour (1862), est composé de la manière suivante : Deux études pour le piano, op. 1, Berlin, Bote et Bock. *Gondoliera*, morceau de chant avec piano, op. 2, *ibid.* Première sérénade pour piano, op. 3, Paris, Mabo. Deuxième, troisième, quatrième et cinquième sérénades pour piano seul, op. 4, 5, 6, 7, Paris, Richault. Premier trio (en *mi majeur*) pour piano, violon et violoncelle, op. 8, *ibid.* Première symphonie (en *mi bémol*), op. 9, *ibid.* Sixième sérénade pour piano seul, op. 10, *ibid.* Sérénade en quintette pour deux violons, alto, violoncelle et contrebasse, ou pour piano à quatre mains, op. 11, *ibid.* Deuxième symphonie (en *fa*), op. 12, *ibid.* Première ouverture de concert (en *ré*), op. 13, *ibid.* Deuxième *idem* (en *mi*), op. 14, *ibid.* *Le dernier hymne d'Ossian*, scène lyrique pour voix de basse et orchestre ou piano, op. 15, *ibid.* Deux quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 16, *ibid.* Sonate pour piano seul, op. 17, *ibid.* Deuxième trio (en *la mineur*) pour piano, violon et violoncelle, op. 18, *ibid.* Troisième trio (en *si bémol*), *idem*, op. 19, *ibid.* Troisième sym-

phonie (en ut majeur), op. 20, *ibid.* Six mélodies pour voix de baryton avec piano, op. 21, *ibid.* Quatrième trio (en fa) pour piano, violon et violoncelle, op. 22, *ibid.* Douze chœurs à quatre voix d'hommes, sans accompagnement, op. 23, *ibid.* Quintette pour piano, deux violons, alto et violoncelle, op. 24, *ibid.* Quatrième symphonie (en ré majeur), op. 25, *ibid.* Douze *Lieder*, paroles allemandes et françaises, pour ténor et piano, op. 26, *ibid.* Trois sérénades (septième, huitième et neuvième) pour piano seul, op. 27, *ibid.* *Décameron*, dix morceaux pour piano et violoncelle, op. 28, *ibid.* Deuxième sonate pour piano seul, op. 29, *ibid.* Cinquième symphonie (en si bémol), op. 30, *ibid.* Les ouvrages non encore publiés par M. Gouvy sont ceux-ci : Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 31. Trois chœurs pour deux parties de soprano, ténor et basse, sans accompagnement, op. 32. Cinquième trio pour piano, violon et violoncelle (en sol), op. 33. Sixième symphonie à grand orchestre, op. 34. Hymne et marche triomphale, *idem*, op. 35. Sonate pour piano à quatre mains, op. 36. D'autres compositions du même artiste sont considérées par lui comme des premiers essais, et ne sont pas destinées à voir le jour ; elles consistent en quatre quatuors pour deux violons, alto et basse ; une symphonie à grand orchestre ; une messe pour des voix d'hommes, sans accompagnement, et une ouverture de concert.

**GOUY (JEAN DE) ou DE GOUI**, musicien français, vécut à Paris dans la première partie du dix-septième siècle. On a imprimé de lui : *Airs pieux à quatre parties*, Paris, Ballard, 1650, in-8° obl. Les paroles de ces airs sont les paragraphes de cinquante premiers psaumes par Godeau, d'abord évêque de Grasse, puis de Vence. De Gouy dit, dans sa préface, qu'il a pris la résolution d'abandonner la musique mondaine et d'employer le reste de ses jours à travailler pour la gloire de Dieu et l'éducation de son prochain, selon sa profession. Ses chants ont le caractère des airs de cour de la même époque ; mais l'ouvrage eut peu de succès, parce que les psaumes sont écrits à quatre parties. L'édition complète des psaumes de Godeau, avec les chants d'Auxcousteaux (voyez ce nom), a eu beaucoup plus de popularité.

**GRABE** (...), moine d'un couvent de Bénédictins de Neuenzell, dans la Basse Lusace, né en Bavière vers 1770, a écrit pour le chœur de son église des messes, des psaumes, un *Te Deum* et des hymnes, qui sont restés en manuscrit. Grabe vivait dans son monastère en

1806 ; on ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps.

**GRABELER (P.)**, compositeur et violoniste à Aix-la-Chapelle, né à Bonn, le 1<sup>er</sup> août 1790, s'est fait connaître par la musique du 143<sup>me</sup> psaume à quatre voix et orchestre ; par l'oratorio : *le Jugement de Salomon*, qui fut exécuté à Bonn, le 5 juillet 1829, et par des chansons avec accompagnement de piano. Cet artiste est mort à Bonn, le 16 décembre 1850.

**GRABOWSKA** (Madame la comtesse CŁĘKOWSKA), d'une ancienne famille polonaise, est née dans le duché de Posen, en 1771. Bouée d'un talent distingué pour la musique, et pianiste remarquable, elle a publié des sonates pour le piano, œuvres 1 et 2, Posen, Simon ; des variations pour le même instrument sur l'air : *Narguons la tristesse*, *ibid.* ; deux polonaises, *ibid.* ; et une grande polonaise, Varsovie, Brzezina. En 1813, la comtesse Grabowska s'est fixée à Paris ; elle y vivait encore, en 1850. M. Sowinski ne fournit pas de nouveaux renseignements sur cette dame dans son livre sur *les Musiciens polonais*.

**GRABOWSKI (STANISLAS)**, pianiste polonais, fut attaché, comme professeur de son instrument, au Lycée de Krzemieniec, depuis 1817 jusqu'en 1828 ; puis il se fixa à Vienne, où il est mort en 1852, suivant un journal polonais cité par M. Sowinski. On a de cet artiste quelques légères compositions pour le piano, particulièrement des polonaises et des mazurkas, entre lesquelles on remarque celle qui a pour titre : *Petit tableau musical ou septième polonaise dramatique*, Vienne, Müller.

**GRABU (LOUIS)**, musicien français, s'établit à Londres, vers 1680. Dryden ayant écrit une sorte d'opéra, intitulé : *Albion and Albanius*, qui était une satire mordante de la fin du règne de Charles II, Grabu en composa la musique, et l'ouvrage fut représenté au théâtre de Dorset-Garden, en 1685, année même de la mort du roi. Le parti de la cour fit un mauvais accueil à cet opéra, qui ne fut joué que six fois. Dryden fit imprimer son ouvrage avec une préface où le talent du compositeur français est mis au-dessus de celui de Purcell et des autres musiciens anglais ; l'esprit national en fut blessé, et l'on fit contre la musique d'*Albion and Albanius* une ballade satirique dont la plupart des complets finissent par : *and Monsieur Grabu*. Hawkins l'a rapportée en entier dans son *Histoire générale de la musique* (t. IV, p. 396). La partition complète de l'opéra a été imprimée à Londres, en 1687, in-4°. Les exemplaires en sont devenus fort rares.

**GRADEHAND** (FRIÉDRIC-L.), organiste de l'église Saint-Georges et professeur de piano à Leipsick, naquit le 24 décembre 1812, à Brehna, près de Bitterfeld, et fit ses études musicales à l'école Saint-Thomas de Leipsick, sous la direction du cantor Théodore Weinlig. Musicien instruit, il a écrit de bons motets pour l'église, une symphonie qui a été exécutée dans les concerts de Leipsick, et un recueil de huit pièces pour l'orgue, publié dans cette ville, chez Prosch. Ce recueil donne une opinion avantageuse du talent de son auteur, comme organiste. Gradehand est mort à Leipsick, le 2 juin 1842, avant d'avoir accompli sa trentième année.

**GRADENIGO** (ZUANE ou JEAN), musicien vénitien sur qui l'on n'a pas de renseignements, mais qui vécut dans la seconde moitié du seizième siècle, est connu par un œuvre qui a pour titre *Madrigali a 5 voci, libro primo*, in Venetia, appresso Gardano, 1574, in-4°.

**GRADENTHALER** (JÉANNE), organiste et compositeur à Ratisbonne, dans le dix-septième siècle, s'est fait connaître par les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Delicia musicae*, première partie, Nuremberg, 1675, in-4°. 2° *idem*, deuxième partie, *ibid.*, 1676, in-4°. 3° Exercices récréatifs de dévotion en dix-huit cantiques allemands et latins pour voix seule, avec basse continue ou accompagnement de théorbe. 4° *Heilige Seelenlust* (Délices sacrées de l'âme) en vingt-cinq airs pour voix de ténor, avec accompagnement de quatre violons et basse continue, Nuremberg, 1685, in-4°, op. 8. 5° *Florilegium musicum*, *ibid.*, 1687, in-8°. 6° *Facetta musicae*, consistant en cent quatorze morceaux de tout genre, *ibid.*, 1695, in-fol. 7° Airs pour les chansons spirituelles de Jean-Louis Prosch, Ratisbonne, 1686, in-8°. On a du même artiste une sorte de méthode de musique intitulée : *Horologium musicum, oder treu wohl gemeinter Rathvermittelst dessen ein Knabe von 9 und 10 Jahren den Grund der edlen Musik und Singkunst mit Lust und leichter Mühe kürzlich lernen kann* (Horloge de musique, ou conseil pour enseigner la musique et le chant à un garçon de neuf ou dix ans avec facilité, et en peu de temps), Ratisbonne, 1676, in-8°. Cette première édition est sans nom d'auteur. La deuxième a été publiée à Nuremberg, en 1687, 76 pages in-8°.

**GRÆBNER** (JEAN-CHRISTOPHE), facteur d'orgues et de divers instruments, vivait à Dresde vers la fin du dix-septième siècle. En 1692, il construisit l'orgue de l'église

Saint-Jean de cette ville, composé de onze jeux.

**GRÆBNER** (JEAN-HENRI), fils du précédent, fut facteur de clavecins de la cour de Dresde. Les instruments sortis de ses ateliers ont eu de la réputation en Allemagne, et se sont répandus jusque dans la Pologne et la Livonie. Græbner est mort à Dresde, en 1777.

**GRÆBNER** (JEAN-GODEFROID), fils aîné de Jean-Henri, né à Dresde, en 1730, fut, comme son père, facteur d'orgues et de clavecins de la cour. Ses instruments ont été recherchés en Allemagne, dans le Nord, et jusque dans la Crimée. En 1786, il commença à fabriquer de grands pianos dont cent soixante et onze étaient déjà sortis de ses ateliers en 1796. Cet artiste est mort dans les premières années du dix-neuvième siècle.

**GRÆBNER** (GUILLAUME), frère de Jean-Godefroid, naquit à Dresde, en 1737. Il ne se sépara jamais de son frère, et partagea ses travaux dans la facture des orgues et des pianos. On ignore l'époque de sa mort.

**GRÆBNER** (CHARLES-AUGUSTE), troisième fils de Jean-Henri, naquit d'une seconde femme de celui-ci, en 1749. Il se distingua aussi comme facteur d'instruments. Après la mort de son père, il se sépara de ses frères, et établit une manufacture de pianos. Il inventa, en 1787, des pédales particulières pour cet instrument.

**GRÆEN** (HENRI-LIBERT), musicien, né vers la fin du seizième siècle, ou dans les premières années du dix-septième, est auteur de deux motets qui ont été insérés dans la collection intitulée : *Pratum musicum*, Anvers, 1634, in-4°. Ces motets sont : 1° Le psaume *Miserere mei Deus* à deux et trois voix avec chœur (sous le n° 33). 2° *O beata Virgo Maria*, à quatre voix (n° 34).

**GRÆENSER** (CHARLES-AUGUSTE), né à Dresde, le 14 décembre 1794, apprit, sous la direction de son père, les premiers principes de la musique. Dès l'âge de sept ans, il reçut de Knoll, musicien de la chambre du duc de Courlande, des leçons de flûte; deux ans après, il essaya de se faire entendre en public et reçut des applaudissements accordés à sa jeunesse. Encouragé par ce premier début, il continua ses études avec ardeur. Dans les années 1806 à 1808, il donna des concerts à Tœplitz pendant la saison des bains; de 1810 à 1813, il fit partie du corps de musique de Krebs, à Dresde, bonne école préparatoire pour toutes les branches de la musique, et il reçut des leçons de Stendel, alors hautboïste des chasseurs du

prince électeur, et plus tard première flûte de la chapelle du roi de Saxe. En 1814, Græenser accepta la place de première flûte du concert et du théâtre de Leipsick. Depuis lors, il s'est fait entendre chaque année en public, et a toujours été bien accueilli. On a gravé de la composition de cet artiste : Trois grands duos pour deux flûtes, op. 1, Leipsick, Probst. Comme écrivain, M. Græenser a publié, dans la *Gazette musicale de Leipsick* (année 1824, n° 24), une réponse à un article de M. le docteur Potgiesser : *Sur les défauts de la flûte*. En 1828, il a aussi donné dans les nos 7, 8, 9 et 10 de la même gazette un morceau intitulé : *Passages intéressants pour les flûtistes, tirés du livre : A Word or two on the flute by W. N. James* (Edimbourg et London, 1826), accompagnés d'annotations par Charles Græenser. Enfin, l'article *Flûte*, inséré dans le *Hauslexikon*, publié chez Breitkopf et Hærtel, est de M. Græenser.

GRÆF (JEAN), facteur d'orgues à Lobenstein, dans la première partie du dix-huitième siècle, a construit sous la direction de Sorge, depuis 1734 jusqu'en 1740, le grand orgue de Lobenstein, composé de trente-cinq jeux, trois claviers et pédales.

GRÆF (MARIE-MADELEINE), artiste qui fut un prodige d'organisation musicale et d'habileté dans son enfance, et dont on n'a plus entendu parler ensuite, naquit à Mayence, au mois de novembre 1754. À l'âge de dix ans, elle donna (au mois de novembre 1764) deux concerts à Francfort, où elle exécuta : 1° Des concertos de piano avec une rare agilité. 2° Des concertos de harpe. 3° Un duo sur la harpe et le piano réunis sous ses mains. 4° L'accompagnement en basse chiffrée d'un solo de violon. 5° Des fantaisies improvisées sur le piano. 6° Des variations improvisées sur un thème donné par un des auditeurs. On lui fit aussi nommer les sons et les accords qu'on faisait entendre loin d'elle sur un instrument ; enfin elle joua des solos sur le piano dont le clavier était couvert d'un voile, et sur la harpe renversée du haut en bas. Il est peu vraisemblable que des variations pour le piano sur un air de *Joconde*, et un rondeau *Alla polacca*, op. 2, pour le même instrument publié sous le nom de *Maria Graff*, à Hambourg, chez Cranz, soient de celle qui est l'objet de cet article, car elle aurait eu plus de soixante ans quand elle aurait écrit ces morceaux. D'ailleurs il n'y a pas identité absolue de nom.

GRÆFE (JEAN-FRÉDÉRIC), conseiller de chambre et des postes du duc de Brunswick, né

à Brunswick, en 1711, fut un des amateurs de musique les plus distingués de son temps, en Allemagne. Il mourut dans sa ville natale, le 8 février 1787, à l'âge de soixante-seize ans. Les compositions connues de cet amateur sont : 1° Une collection d'odes avec les airs, quatre parties, Halle, 1757. La troisième édition a été publiée en 1745. 2° Odes et pastorales mises en musique, Leipsick, 1744, in-fol. 3° Cinquante psaumes, odes et chansons spirituelles, avec accompagnement de clavecin, Brunswick, 1760, in-fol. 4° *L'Amour*, cantate de Destouches, mise en musique, Berlin, 1765, in-4°. 5° La même, avec une autre musique, Leipsick, 1762, petit in-fol. 6° Six odes et chansons spirituelles, avec basse continue, Hambourg, 1767, in-fol. 7° Odes et chansons de Hagedorn mises en musique, première partie, 1767 ; deuxième partie, 1768. Quelques pièces détachées dans les recueils du temps.

GRÆFENHAHN (WOLFGANG-LOUIS), magister et professeur au collège d'Ernest, à Bayreuth, né le 12 avril 1719, mort le 5 mai 1767, a fait imprimer un programme intitulé : *Wettstreit der Mahlerey, Musik, Poesie und Schauspielkunst* (Concours de la peinture, de la musique, de la poésie et de l'art dramatique), Bayreuth et Hof, chez Bierling, 1746, quatre-vingt-quinze pages in-8°. Le discours académique sur la musique, prononcé à cette occasion, par un étudiant nommé Ferdinand-Louis Braun, de Weimar, a été inséré dans le quatrième volume de la Bibliothèque musicale de Mizler.

GRÆFF (J.-G.), flûtiste allemand, établi à Londres dans les dernières années du dix-huitième siècle, a publié dans cette ville quatre concertos pour son instrument ; une ouverture en symphonie, op. 11, chez Clementi ; trois duos pour le piano à quatre mains, op. 12, *ibid.*, 1799. Cet artiste se faisait encore entendre à Londres, dans les concerts, en 1803 ; mais, après cette époque, on ne trouve plus de renseignements sur sa personne.

GRÆFFER (ANTOINE), professeur de musique et guitariste à Vienne, naquit dans cette ville, vers 1780. Il a publié un grand nombre de variations, de fantaisies, de rondeaux et d'autres morceaux pour la guitare, ainsi qu'une méthode pour cet instrument, sous le titre de *Systematische Gitarrenschule*, deux parties, in-4°, Vienne, Strauss, 1811. Une deuxième édition a paru dans la même ville, chez Schaumburg, petit in-fol. On connaît aussi sous le nom de cet artiste un écrit intitulé : *Ueber Tonkunst, Sprache und*

*Schrift, Fragment* (Fragment sur la musique, la parole et l'écriture), avec deux planches de signatures des compositeurs et des écrivains les plus célèbres, Vienne, Sollinger, 1830, in-8° de VIII et 70 pages.

GRÆSER (JEAN-CHRISTIEU-GODEFROID), né à Arnstadt, en 1766, fut candidat prédicateur à Dresde, et mourut à l'âge de vingt-quatre ans, au château d'Erbach. On a imprimé de sa composition : 1° Chants avec accompagnement de piano, Leipsick, 1785. 2° Trois suites de sonates pour le piano, Leipsick, 1786 et 1787. 3° Six sonates faciles, *ibid.* 4° Sonates pour piano et violon obligé, Dresde, 1793. Ce dernier ouvrage n'a paru qu'après la mort de l'auteur.

GRÆTZ (JOSEPH), professeur de piano et de composition, a joui d'une belle réputation en Allemagne, particulièrement en Bavière et à Munich, quoiqu'il ne se soit jamais fait entendre en public, et que le peu qu'on connaît de ses ouvrages ne s'élève point au-dessus du médiocre. Il possédait une profonde connaissance pratique de l'art, et savait communiquer avec clarté ce qu'il avait appris : de là vient qu'il exerça une grande influence sur la musique à Munich tant qu'il vécut. Grætz naquit le 2 décembre 1760, à Vohebourg, en Bavière, et fut élevé dans l'abbaye de Rohr, près d'Abensberg, où il y avait un bon cœur et d'habiles maîtres de musique. Il continua ses études à l'Université d'Ingolstadt, où il remplit d'abord les fonctions d'organiste, chez les Jésuites. De là il alla exercer le même emploi au Séminaire de Neubourg ; il y fit un cours de rhétorique et de philosophie. Il se livra ensuite à l'étude de la jurisprudence, et fut employé pendant une année comme juge provincial à Vohebourg. Mais son goût le portant exclusivement vers la musique, il quitta tout pour aller étudier cet art chez Michel Haydn, à Salzbourg. Là il trouva un riche protecteur qui lui fournit les moyens d'aller achever son éducation musicale en Italie. Arrivé à Venise, il s'y mit sous la direction de Bertoni. En quittant cette ville, il alla visiter Padoue, Vérone, Vicence et d'autres parties de l'Italie. En 1788, il arriva à Munich, et depuis lors il ne s'est plus éloigné de cette ville ; il y passa les trente-huit dernières années de sa vie, et y mourut d'une atteinte d'apoplexie, le 17 juillet 1826, à l'âge de soixante-six ans. Charles Cannabich, Lauska, Hoffmann, l'abbé Ladurner, Ett, Moralt, Lindpaintner, Neuner et beaucoup d'autres artistes distingués le choisirent pour maître, et le considérèrent toujours comme un

homme supérieur en son genre. La plus grande partie de sa vie s'était passée à étudier les productions des meilleurs maîtres, et à analyser les principes qui les avaient dirigés dans leur manière d'écrire. Il n'a point été remplacé comme professeur, et l'on assure qu'une sorte de décadence de la musique s'est fait remarquer à Munich après sa mort. Grætz avait le titre de pianiste de la cour, mais il n'y fut jamais appelé pour y faire aucun service. Il vécut toujours indépendant, occupé de donner des leçons en ville. Comme compositeur, il a écrit la musique du petit opéra comique *Das Gespenst mit der Trommel* (le Revenant avec son tambour), dont le sujet était pris du *Tam-bour nocturne* de Destouches. Cet ouvrage, écrit d'une manière sérieuse, n'eut aucun succès. On en peut dire à peu près autant de ses messes et autres morceaux de musique, composés dans un style moderne, et qui ne furent jamais entendus que dans l'église des Augustins à Munich. Le génie manquait dans tout cela. Grætz a laissé en manuscrit un traité de musique intitulé : *Gründe zur Tonsatzkunst* (Principes pour la composition). Cet ouvrage forme un volume petit in-4° de 445 pages.

GRAF, en latin GRAVIUS (JEAN-JÉRÔME), issu d'une famille noble, naquit à Salzbach, le 19 novembre 1648. Dans sa jeunesse, il visita beaucoup d'écoles, tant dans sa patrie qu'à l'étranger. En 1672, il suivit le docteur en droit Boeckelmann à Leyde, et y fit un cours de jurisprudence pendant trois ans, sans négliger l'étude de la musique, où il acquit des connaissances étendues. Il donna en Hollande des preuves de valeur, car lorsque les Français voulurent surprendre Leyde en 1672, les étudiants de l'Université les repoussèrent, et Graf fut du nombre de ceux qui obtinrent des états généraux une médaille d'or frappée en mémoire de cet événement, et dont chaque exemplaire portait le nom de l'étudiant à qui elle était donnée. Appelé à Brême en 1677, comme professeur de chant du Gymnase académique, Graf y resta pendant trente ans ; puis il obtint une place analogue à Berlin. Instruit dans toutes les parties de la musique, composant avec facilité, il jouait aussi de plusieurs instruments. Le roi Frédéric I<sup>er</sup> voulut le nommer son maître de chapelle, mais Graf refusa cette place et se contenta de faire exécuter ses compositions dans l'église réformée, et dans les concerts qu'il donnait chez lui. Il mourut à Berlin, le 12 mai 1729. Les ouvrages qu'il a publiés, sont : 1° *Kurze Beschreibung*

*von der Construction der Trompet marin* (Description abrégée de la construction de la trompette marine), Brême, 1681, une feuille d'impression. 2° *Chansons spirituelles* à deux voix de dessus et basse continue, Brême, 1685, in-8°. 3° *Rudimenta musica poetica*, Bremæ, 1685, in-8°. 4° *Gespräch zwischen dem Lehrmeister und Knaben von der Singkunst* (Dialogue entre le maître et les élèves sur l'art du chant), Brême, 1702, in-8°.

GRAF (JEAN), maître de chapelle du prince de Schwartzbourg-Rudolstadt, né au territoire de Nuremberg, appris à jouer du violon et étudia les règles de la composition sous différents maîtres. Dans sa jeunesse, il obtint une place de violoniste à Nuremberg; plus tard il entra comme maître de hautbois au régiment de Löffelholz en Hongrie, où il eut seize hautboïstes sous sa direction. Cette position lui procura deux fois l'occasion d'aller à Vienne et d'y augmenter ses connaissances dans la musique. Il ne quitta sa place que pour entrer au service de l'électeur de Mayence, puis du prince de Bamberg. Enfin, il fut appelé à Rudolstadt comme maître de concert; il y mourut, avec le titre de maître de chapelle, vers 1745. Les compositions de Graf qui ont été publiées sont : 1° Six sonates pour violon seul avec basse continue, op. 1, Bamberg, 1718. 2° Six *idem*, op. 2, Rudolstadt, 1723. 3° Six petites pièces pour deux violons, viole et basse, op. 5, *ibid.* 1739, in-fol. Un motet à neuf parties (*In convertendo*), de cet artiste, existe en manuscrit à la Bibliothèque Impériale, à Paris.

GRAF (CHARLES-FRÉDÉRIC)(1), ou GRAAF suivant l'orthographe hollandaise, fils du précédent, naquit dans la principauté de Schwartzbourg, vers 1726. Il fut d'abord maître de chapelle du prince de Schwartzbourg-Rudolstadt; puis il entra en la même qualité au service du prince d'Orange, et passa le reste de ses jours à La Haye, où il vivait encore en 1802. Cet artiste a publié, à Amsterdam et à La Haye, cinq œuvres de six symphonies pour l'orchestre, dont les débuts se trouvent dans le catalogue thématique de Breitkopf; quinze concertos pour le violon, et deux œuvres de trios pour deux violons et basse. On connaît aussi de lui : 1° Duo économique pour un violon à deux mains et à deux archets, op. 27, Berlin, Hummel. 2° Six duos pour violon et alto, op. 28, *ibid.* 3° Deux sonates à quatre mains

pour le clavecin, op. 29. 4° Pot-pourri à quatre mains, op. 31, *ibid.*, 1797. 5° Fables pour le chant avec accompagnement de clavecin, livre I et II, op. 32, *ibid.* 6° Sonate pour piano et violon, op. 33. Au mois de juillet 1802, Graaf a fait exécuter dans l'église luthérienne de La Haye un *Oratorio* de sa composition pour célébrer la paix. Cet ouvrage a été estimé. Graaf s'est aussi fait connaître comme théoricien de musique par un livre intitulé : *Proeven over de Natuur der Harmonie, etc.* (Démonstration de la nature de l'harmonie dans la basse continue, avec une instruction pour chiffrer celle-ci correctement). La Haye, Vilteleren, 1781.

GRAF (FRÉDÉRIC-HENRI), frère cadet du précédent, naquit à Rudolstadt, en 1727. En 1752, il se rendit à Hambourg, où il donna des concerts jusqu'en 1764, et fit admirer son habileté sur la flûte. Plus tard, il voyagea en Angleterre, en Hollande, en Suisse, en Italie et dans une grande partie de l'Allemagne. Fatigué de sa vie errante, il accepta une position fixe dans la chapelle du comte de Bentheim, à Steinfurt; mais bientôt après il fut appelé à La Haye, et il s'y rendit avec sa famille. En 1779, il reçut un engagement pour aller à Vienne composer un opéra pour le théâtre allemand; en 1783 et 1784, on le chargea du soin de diriger le grand concert qui venait d'être établi à Londres, et de composer une partie de la musique qu'on y exécutait : il remplit cette tâche à la satisfaction générale. Des efforts furent faits alors pour le décider à se fixer en Angleterre, mais il préféra retourner à Augsbourg, où il avait succédé à Seyffert, en qualité de maître de chapelle. Il y reçut, au mois d'octobre 1789, le diplôme de docteur en musique de l'Université d'Oxford, en témoignage de l'estime que les Anglais avaient pour ses talents et sa personne. Graf mourut à Augsbourg, le 19 août 1795, dans la soixante-huitième année de son âge. Il a publié deux œuvres de trios pour deux flûtes et basse, plusieurs concertos pour la flûte, et deux quatuors pour flûte, violon, alto et basse. On trouve les débuts de ces compositions dans le catalogue thématique de Breitkopf (Leipsick, 1760-1787); mais le catalogue de Traeg, publié à Vienne, indique un plus grand nombre d'ouvrages du même artiste, en manuscrit, car on y compte vingt-quatre concertos pour la flûte; deux concertos pour flûte d'amour; deux symphonies concertantes pour flûte et violon; deux symphonies concertantes pour deux flûtes; dix-huit quatuors pour deux violons, alto et

(1) On n'est pas d'accord sur les prénoms de cet artiste; à Rudolstadt, on lui donne ceux de *Christian-Ernest*.



basse; douze quatuors pour flûte, violon, basse de viole et violoncelle; deux quatuors pour deux flûtes, viole et basse; un *idém* pour quatre flûtes; un *idém* pour hautbois, violon, basson et violoncelle; six duos pour deux flûtes, et douze solos pour le même instrument. On connaît aussi de Graf cinq concertos pour flûte, violon, violoncelle et orchestre, composés à Londres; l'oratorio *le Fils prodigue*; le psaume 29, d'après la traduction de Cramer; *les Bergers à la crèche de Bethléem*, oratorio, poésie de Ramler; *le Déluge*, autre oratorio; *Andromède*, cantique héroïque; *Invocation à Neptune*, cantate exécutée à Londres, en 1784.

GRAFF (Jean-Christien), fils d'un recteur d'Erfurt, avait reçu de la nature beaucoup de goût et de facilité pour la musique. Il aimait particulièrement à entendre jouer de l'orgue par le célèbre organiste Pachelbel, et ce fut en écoutant ce maître qu'il apprit à jouer du clavecin, et qu'il devint habile dans son art. Après avoir été organiste de Saint-Thomas d'Erfurt, puis de deux autres églises, il fit, en 1694, un voyage dans la Basse-Saxe, et ce fut alors qu'il reçut les premières instructions régulières pour l'orgue et la composition chez Bachmen. Il fut ensuite nommé organiste à Magdebourg, et mourut dans cette ville, en 1700. Gerber a possédé des pièces d'orgue en manuscrit, de la composition de cet artiste.

GRAFF (Madame Charlotte), fille de Joseph-Michel Berheim, acteur allemand de quelque mérite, est née à Berlin, en 1782, et y a reçu des leçons de chant et de piano. Elle débuta, en 1800, au Théâtre-National de Berlin et obtint des succès dont elle était plus redevable à la beauté de sa voix qu'à son habileté. En 1804, elle entreprit un voyage en Allemagne; l'année suivante, elle était à Stuttgart; l'accueil qu'on lui fit en cette ville fut si favorable, qu'on lui proposa immédiatement un engagement de plusieurs années. Par son mariage avec le violoncelliste Graff, cet engagement se prolongea jusqu'en 1811, époque où elle en contracta un autre pour le théâtre de Francfort-sur-le-Mein. Elle n'y réussit pas moins que dans les autres villes. Madame Graff a quitté la scène en 1815, et a continué de résider à Francfort. Elle est morte dans cette ville, en 1831.

GRAFF (Conrad), facteur de pianos de la cour de Vienne, est né à Riedlingen, en Souabe, le 17 novembre 1783. Après avoir appris la menuiserie, il voyagea à l'étranger, se rendit à Vienne, en 1797, et entra dans le corps franc de chasseurs qui venait d'être organisé. Un

mal au pied lui fit obtenir son congé après quatre ans de service. Il entra alors chez Jacques Schelcke, facteur de pianos. Bientôt initié aux détails mécaniques de cet instrument, il travailla pour lui-même en 1804, et ses recherches constantes, son intelligence et ses vues d'améliorations le conduisirent en peu de temps à se faire une honorable réputation. Il fut longtemps un des meilleurs facteurs de pianos de Vienne, et posséda des ateliers considérables et des magasins somptueux.

GRAFFIGNA (Acmille), directeur du Théâtre-Italien d'Odessa et compositeur dramatique, est né en Lombardie, vers 1817, et a fait ses études musicales au Conservatoire de Milan. Son début dans sa carrière se fit à Lodi, en 1838, par un petit opéra qui avait pour titre : un *Lampo d'infidelità* (un Éclair d'infidélité). Le livret de cet ouvrage était fort mauvais, et la musique n'était guère meilleure; cependant le public fut indulgent à cause de la jeunesse du compositeur. Le résultat de cet essai fut le mariage du maestro avec la prima donna Triulzi, qui avait chanté le rôle principal de l'ouvrage. Dans l'automne de 1841, M. Graffigna donna, à Milan, l'opéra *Ildegonda e Riccardo*. Il écrivit, en 1842, pour le théâtre de Vérone, *Eleonora di S. Bonifazio*, et fit jouer deux ans après, à Florence, *Mignonni e Fanfan*. Peu de temps après, l'artiste fut appelé à Odessa en qualité de directeur de musique de l'Opéra-Italien, et écrivit, pour cette ville, *Gli ultimi Giorni di Sult* et *Ester d'Engaddi* : ces deux ouvrages y ont été représentés en 1845. Depuis cette époque, on ne trouve plus de renseignements sur M. Graffigna.

GRAFFUS ou GRAFF (Valentin), luthiste et compositeur, né en Hongrie, dans la première moitié du seizième siècle, paraît avoir joui de quelque renommée, car il est cité avec éloge par Garzoni dans sa *Piazza Universale* (discorso 34). Graff a publié un recueil de pièces pour le luth, sous ce titre : *Para I Harmoniarum musicarum in usum testudinis*, Anvers, 1569.

GRAGNANI (Philippa), guitariste distingué de son temps et compositeur, naquit à Livourne, en 1767. Après avoir appris le contrepoint sous la direction de Luchesi, il étudia les meilleurs ouvrages théoriques et pratiques, pour compléter son éducation de compositeur de musique d'église; mais le hasard lui ayant mis une guitare dans les mains, il s'attacha à cet instrument, et en étendit les ressources par la musique qu'il écrivit. Gragnani vivait encore

en 1812, et n'était âgé que de quarante-cinq ans : j'ignore ce qu'il est devenu depuis lors. On a de cet artiste : 1° Quatuor pour deux guitares, violon et clarinette, op. 8, Paris, Carli, Richault. 2° Sestetto pour flûte, clarinette, violon, deux guitares et violoncelle, op. 9, *ibid.* 3° Trios pour trois guitares, op. 12, *ibid.* 4° Trio pour guitare, flûte et violon, op. 13. 5° Duos pour deux guitares, œuvres 1, 2, 3, 4, 6, 7, 14, Paris, Carli, Meissonnier, Richault; Augsburg, Gombart. 6° Duos pour guitare et violon, Milan, Ricordi. 7° Duos faciles pour guitare et piano, Paris, Meissonnier. 8° Fantaisie pour guitare seule, op. 5, Paris, Carli, Richault. 9° Thèmes variés pour guitare seule, œuvre 10, *ibid.* 10° Exercices *idem*, op. 11, *ibid.* 11° Divertissement, op. 15, Milan, Ricordi. 12° *La Partenza*, sonate sentimentale, *ibid.*

**GRAHAM** (GRONERS-FANQUHAN), amateur de musique et littérateur écossais, s'est fait connaître par un écrit qui a pour titre : *An Account of the first Edinburg musical Festival, held between the 30th of octobre and 5th november 1815, with an Essay, containing some general observations on Music* (Description de la première fête musicale d'Edimbourg donnée depuis le 30 octobre jusqu'au 5 novembre 1815, avec un essai contenant quelques observations générales sur la musique), Edimbourg, 1816, petit in-8° de deux cent treize pages. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage publiée à Edimbourg, en 1835, in-8°.

**GRAHL** (ANDRÉ-TRAUSOTT), né à Dresde, vers 1745, fut élevé à l'école de l'église de la Croix, dans cette ville, et acheva ses études à l'Université de Leipsick. Il a publié : *Odes et chansons mises en musique*, Leipsick, 1779, in-4° obi.

**GRAHL** (FRÉDÉRIC-BENJAMIN), né à Dresde, a fait imprimer de sa composition *douze variations pour le piano*, premier recueil, Dresde, Meinholt, 1801.

**GRAICHEN** (JEAN-JACQUES), facteur d'orgues privilégié du prince de Gradenbourg-Culmbach, apprit son art chez Trost, vers 1725. Il a construit des orgues à Culmbach, où il était fixé, à Neustadt, à Berg, Trebgast, Bischofsgrün et Worsberg. Son dernier ouvrage, terminé en 1750, fut l'orgue de Lichtenberg, qui n'est point réussi. Il paraît que Graichen ne mourut pas en 1750, mais qu'il fut conduit au tombeau peu de temps après.

**GRAINVILLE** (JEAN-BAPTISTE-CHRISTOPHE), littérateur, né à Lisieux, le 15 mars

1760, fut avocat au Parlement de Rouen ; mais la fatigue que lui causait cette profession, le détermina à ne l'exercer que peu de temps. Il se retira dans sa ville natale et s'y livra à des travaux littéraires et au plaisir de la chasse, pour lequel il avait un goût passionné. Il mourut d'une maladie de poitrine, le 19 décembre 1805. On a de Grainville une traduction française du poème d'Yriarte sur la musique, suivie de la traduction du poème latin de Lefevre sur le même sujet (Paris, an VIII, un volume in-12). Cette traduction est fort mauvaise ; Grainville savait mal l'espagnol, et n'avait aucunes notions de musique : de là vient que son livre est rempli de contre-sens. Les notes que Langlé y a ajoutées sont dénuées d'intérêt. Le manuscrit de l'ouvrage d'Arteaga, intitulé : *Del ritmo sonoro et del ritmo muto*, lui fut confié pour en faire la traduction ; cette traduction n'a point paru, mais Grainville en a extrait une dissertation sur les différents rythmes employés par les poètes dramatiques grecs, et l'a publiée dans le *Magasin encyclopédique* de Millin (6<sup>me</sup> ann., t. V, p. 1 et suiv.).

**GRAMAYE** (JEAN-BAPTISTE), docteur en droit et professeur à l'Université de Louvain, naquit à Anvers vers la fin du seizième siècle. La passion des voyages le conduisit en Hollande, en Allemagne, en Italie et en Espagne. Devenu prisonnier des Barbaresques dans ce dernier pays, il fut emmené en esclavage en Afrique. De retour dans sa patrie, il fut comblé de témoignages d'estime et d'intérêt ; mais son goût pour les voyages le conduisit encore dans le nord de l'Allemagne, et dans une excursion qu'il fit à Lubeck, il mourut en 1635. Dans son ouvrage intitulé : *Africa illustrata libri X* (Tournai, 1622, in-4°), il a traité *De musica latina, græca, maurica, et instrumentis barbaricis*.

**GRAMMONT** (MADAME DE), connue d'abord sous le nom de Mademoiselle RENAUD D'ALLEN, est née à Paris, d'une famille noble, vers 1790. La révolution française ayant ruiné ses parents, mademoiselle Renaud résolut de tirer parti pour son existence de ses dispositions pour la musique. Admise au Conservatoire comme élève, elle y apprit le chant et le piano, puis se livra à l'enseignement et fonda une école publique de musique pour les jeunes filles. Vers 1820, elle a épousé M. de Grammont, et depuis plusieurs années elle a cessé de faire sa profession de la musique. On a de madame de Grammont un *Thème varié pour le piano* (Paris, chez l'auteur), quelques romans

ces, et des *Principes de musique*, dont la deuxième édition a été publiée à Paris, chez Nouzon, 1823, in-4° de 52 pages.

GRAMONT (H. DE), professeur de plain-chant au grand séminaire de Paris, est né dans cette ville en 1808, et a appris l'art du chant sous la direction de Plantade. Il est auteur d'une *Méthode abrégée de plain-chant, contenant quelques principes élémentaires pour bien chanter*. Paris, Gaume frères, 1845, in-8° de 51 pages.

GRANARA (ANTOINE), compositeur, né à Gênes en 1809, a fait ses études musicales à Novare, sous la direction de Generali. En 1832, il a fait jouer, dans sa ville natale, son premier opéra sous le titre de *Elisa di Montaltieri*, qui obtint un succès d'enthousiasme, et qui fut joué au théâtre de la Scala à Milan, dans l'année suivante. Il écrivit, en 1836, *Giovanna di Napoli* pour le théâtre de la Fenice, à Venise, et dans la même année il fit représenter dans la même ville *Un'Avventura teatrale*, opéra bouffe. Les morceaux détachés de ce dernier ouvrage et ceux d'*Elisa di Montaltieri* ont été publiés avec accompagnement de piano, chez Ricordi, à Milan. Depuis 1850, le maître Granara a disparu du monde musical, et l'on n'a plus eu de renseignement sur sa personne.

GRANATA (JEAN-BAPTISTE), célèbre guitariste, né à Bologne au commencement du dix-septième siècle, y a publié *Soavi concenti di Sonate musicale per la chitarra spagnuola, libri diversi*, 1630, in-4°.

GRANCINI (MICHEL-ANGE), compositeur milanais du dix-septième siècle, obtint, à l'âge de dix-sept ans, la place d'organiste de l'église *del Paradiso*, à Milan. Déjà à cette époque, il publiait ses premiers ouvrages qui consistaient principalement en madrigaux. Sa brillante réputation lui fit obtenir, jeune encore, la place d'organiste de la cathédrale de Milan, puis celle de maître de chapelle de la même église. Un décret de saint Charles Borromée, rendu en 1566, avait exclu de ces fonctions les hommes mariés; mais Grancini obtint une dispense accordée à ses talents. On ignore la date de la mort de cet artiste. Piccinelli, dans son *Aten. dei letterati milanesi* (page 425) dit que Grancini a publié vingt-trois ouvrages de sa composition contenant des messes, des psaumes, des motets, des madrigaux et des chansons italiennes; mais il n'en donne pas les titres; je n'ai connaissance que de ceux-ci : 1° *Novelli Fiori ecclesiastici nel organo all' uso moderno da Michel-Angelo Grancini*,

BIOGR. UNIV. DES MUSICIENS. T. IV.

*organista nella metropolitana di Milano, divisi in messe, salmi, motetti, magnificat e litanie della Madonna, a quattro voci, opera nona*; in Milano, appresso Gregorio Rolla, 1643, in-4°. 2° *Corona ecclesiastica divisa in parte, dove sono motetti, messe, salmi, litanie a 2, 3, 4 e 5 voci*, op. 13, Milano, app. Ch. Magno, 1640. 3° *Il settimo libro di sacri concerti a 2, 3, 4 voci*, op. 14, ibid., 1640. 4° *Vari concerti a otto voci : messe, motetti, magnificat e litanie della B. V.*, op. 15, ibid., 1632. 5° *Giardino spirituale di vari fiori musicali a 4 voci concertati di messe, salmi, motetti, antifone e litanie della B. V.*, op. 16, ibid. 1635.

GRANCINO (PAUL), luthier de Milan, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle, et apprit son état dans l'atelier de Nicolas Amati, à Crémone. Ses instruments, en très-grand nombre, particulièrement ses violons, sont datés depuis 1670 jusqu'en 1690. Grancino est un des bons luthiers du second ordre.

GRANCINO (JEAN), fils du précédent et son élève, succéda à son père en 1690, et travailla jusque vers 1710. Beaucoup de violons, violes et violoncelles de cet artiste sont répandus dans le commerce.

GRANCINO (JEAN-BAPTISTE), second fils de Paul, fut d'abord associé aux travaux de son frère, dont il se sépara ensuite. Il a moins produit que lui. Platol, excellent professeur du Conservatoire de Bruxelles et virtuose sur le violoncelle, possédait une bonne basse de Jean-Baptiste Grancino.

GRANCINO (FRANÇOIS), fils de Jean, travailla aussi à Milan. Il succéda à son père en 1710. On connaît de lui un violon qui porte la date de 1746. Il produisit beaucoup.

GRANDFOND (EUGÈNE), né à Compiègne, au mois de février 1786, a fait ses études littéraires au collège de Vernon, puis est entré au Conservatoire de musique de Paris, comme élève. Kreutzer aîné fut son maître de violon, et Berton lui donna des leçons d'harmonie. En 1809, il fut choisi pour être deuxième chef d'orchestre au théâtre de Versailles. Il a publié quelques romances avec accompagnement de piano, Paris, Leduc, et a composé plusieurs concertos de violon qui sont restés en manuscrit. Le 6 mars 1810, il a fait représenter au théâtre de l'Opéra-Comique un petit opéra en un acte, intitulé : *Monsieur Desboquets* : cet ouvrage n'a point réussi.

GRANDI (ALEXANDRE DE), l'un des plus habiles compositeurs italiens pour la musique

d'église, dans le cours du dix-septième siècle, naquit à Venise, et fut élève du célèbre organiste Jean Gabrieli. Il obtint d'abord la place de maître de chapelle de l'Académie della morte à Ferrare, en 1597; appelé ensuite à Venise, par la protection de son ancien maître, il fut nommé chantre de la chapelle de Saint-Marc, le 31 août 1617, aux appointements de quatre-vingts ducats. La place de maître de chant du Séminaire ducal étant devenue vacante, dans l'année suivante, par la retraite du prêtre Gaspard Lacadello, Grandi l'obtint par décret du 21 août 1618. Le 17 novembre 1620, il succéda à Marc-Antoine Negri dans la place de vice-maître de la chapelle de Saint-Marc, et son traitement fut porté à cent vingt ducats. Il paraît que des avantages plus considérables lui furent offerts, avec la place de maître de chapelle de l'église Sainte-Marie-Majeure à Bergame, car il accepta cette position en 1627. Il mourut de la peste dans cette ville, en 1630, à l'âge d'environ cinquante-quatre ans. Parmi les nombreux ouvrages qu'il a publiés, on remarque les suivants : 1<sup>o</sup> *Madrigali concertati*, troisième édition, Venise, 1619, in-4<sup>o</sup>. 2<sup>o</sup> *Salmi per i vespri di tutto l'anno con le litanie della B. V.*, Te Deum e Tantum ergo a 4 voci pieni, op. 2, Bologne, Mar. Silvani, 1607, in-4<sup>o</sup>. 3<sup>o</sup> *Motetti a 2, 3 et 8 voci*, six suites. La première porte la date de Palerme, 1619, in-4<sup>o</sup>. Le premier livre de ces motets, avec une messe à quatre voix, a été réimprimé en 1621, à Venise, chez Vincenti; le second livre, qui contient vingt-deux motets à trois et à quatre voix, est daté de 1623. 4<sup>o</sup> *Messe concertate*, a 8 voci. 5<sup>o</sup> *Missa e Salmi a 2, 3 et 4 voci, con basso e ripieni*. 6<sup>o</sup> *Salmi breve a 8 voci, raccolti da Alessandro Vincenti*, Venise, 1623. 7<sup>o</sup> *Motetti e Litanie della B. V.*, a 5 voci. C'est le troisième livre de motets à deux, trois et quatre voix, daté de 1621; le quatrième livre, qui renferme dix-sept motets est de la même date. 8<sup>o</sup> *Celesti fiori*, a 1, 2, 3 et 4 voci. 9<sup>o</sup> *Motetti a 1-4 voci, con 2 violini*, trois suites. 10<sup>o</sup> *Motetti a 1 et 2 voci per cantare e sonare nel chitarone*, Venise, Alexandre Vincenti, 1621, in-4<sup>o</sup>. 11<sup>o</sup> *Motetti a 1 et 2 voci con sinfonia di due violini lib.* 3, ibid., 1620, in-4<sup>o</sup>. 12<sup>o</sup> *Messa e salmi concertati a 3 voci*, ibid., 1630, in-4<sup>o</sup>. 13<sup>o</sup> *Cantate e Arte*, a 2 et 3 voci, con 2 violini, ibid., 1627. 14<sup>o</sup> *Liber sextus motetorum duobus, tribus et quatuor vocibus cum basso continuo*, op. 20, Anvers, 1640, in-4<sup>o</sup>. Il y a des messes de Grandi dans la collection publiée par Domfrid. Après la mort de cet artiste, un

musicien de la chapelle ducale de Saint-Marc, nommé Leonardo Simonelli, a publié un recueil de compositions posthumes du même maître sous ce titre : *Motetti concertati a 2, 3 et 4 voci, con alcune cantilene nel fine*, Venise, Bart. Magni, 1632, in-4<sup>o</sup>. Je possède un exemplaire complet d'un œuvre de Grandi que je n'ai vu cité dans aucun catalogue; il a pour titre : *Il primo libro de Motetti a due, tre, quattro, cinque e otto voci, con una Messa a quattro voci, accomodati per cantarsi nell'organo, clavicembalo, chitarone, o altro simile stromento, con il basso per sonare, di Alessandro Grandi, vice Maestro di capella della Serenissima Signoria di Venetia in S. Marco. Novamente in questa quarta impressione con ogni diligenza corretti et ristampati*, in Venetia, app. Alessandro Vincenti, 1631, in-4<sup>o</sup>.

Dans son catalogue de la musique de la Bibliothèque impériale de Paris, Boigelou distingue deux compositeurs du nom de Grandi (Alexandre). Je ne sais sur quoi il fonde son opinion à cet égard.

Alexandre Grandi appartient à la nouvelle école de Monteverde et de Gabrieli et se distingue surtout par ses tendances à la mélodie. On ne trouve presque rien des formes de l'ancien contrepoint dans ses ouvrages. Ses motets à deux voix avec orgue peuvent être considérés comme le type primitif de la musique d'église moderne.

GRANDI (VINCENT), compositeur, fut nommé maître de chapelle de la cour de Modène, le 1<sup>er</sup> janvier 1682, et, par des motifs inconnus, fut congédié le 21 avril de l'année suivante. On trouve, dans la Bibliothèque ducale, la partition manuscrite de la *Caduta d'Adamo*, oratorio, et de quelques cantates de la composition de cet artiste.

GRANDI (GUIDO), moine Camaldule et mathématicien distingué, naquit à Crémone, le 1<sup>er</sup> octobre 1671. Il avait été baptisé sous les noms de François-Louis, mais il les quitta en prononçant ses vœux, pour celui de Guido. Il venait d'être désigné par ses supérieurs pour enseigner la théologie à Rome, lorsque la publication d'un ouvrage sur la solution d'un problème relatif à la construction des voûtes fixa sur lui l'attention du grand-duc de Toscane, qui le retint dans ses États, et le nomma professeur à l'Université de Pise, en 1700. Dès lors, le P. Grandi se livra sans réserve à ses travaux sur les mathématiques. Il entretenait pendant longtemps une correspondance avec les mathématiciens les plus célèbres de son

temps, tels que Leibnitz, Newton, Bernouilli et Baglivi, qui lui donnèrent des témoignages d'estime et d'affection. Ses dernières années furent agitées par ses discussions avec les moines de son ordre. Après avoir langué deux ans dans un état de grande faiblesse, il mourut le 4 juillet 1742. Au nombre des ouvrages de ce savant, on remarque des recherches sur la nature et les propriétés du son, qui ont été insérées dans les *Transactions philosophiques*, sous ce titre : *On the nature and property of sounds* (vol. 26, n° 319, p. 370). Ce travail a procuré au P. Grandi une place à la Société royale de Londres.

**GRANDIS (VINCENT DE)**, né à Monte Alboto, dans l'État de l'Église, fut admis comme chanteur contralto à la chapelle pontificale, le 28 octobre 1605. Il a fait imprimer plusieurs ouvrages de sa composition, parmi lesquels on remarque des antiennes à six et à huit voix, publiées à Rome, en 1601, et une collection de psaumes en partition, analysés et mis au jour par les soins de Philippe Kesperol.

**GRANDVAL (NICOLAS RAGOT DE)**, né à Paris, en 1676, fut attaché, comme maître de musique, à une troupe de comédiens ambulants, pour laquelle il écrivait des divertissements dont il composait la musique. Un air d'une de ces petites comédies, intitulée : *le Séjour à Paris*, a été publié dans le *Mercur galant*, au mois d'octobre 1722 (p. 68). Fatigué de sa vie errante, Grandval revint à Paris, et eut l'emploi d'organiste dans une des paroisses de cette ville. Il mourut le 16 novembre 1753. Un livre de cantates de sa composition a été publié en 1739. On a aussi de lui un *Essai sur le bon goût en musique*, Paris, Prault, 1732, in-12. Grandval cultivait les lettres, et a publié quelques comédies et des parodies. Il fut le père d'un célèbre acteur de la Comédie-Française qui portait son nom.

**GRANIER (...)**, joueur de basse de viole au service de la reine Marguerite, vécut à Paris, vers la fin du seizième siècle. On croit qu'il mourut en 1600.

**GRANIER (LOUIS)**, né à Toulouse en 1740, fit ses études musicales dans cette ville, et se rendit ensuite à Bordeaux, où il devint maître de musique de l'Opéra. Quelques années après, il passa au service du prince Charles de Lorraine, en qualité de premier violon de son spectacle. Pendant son séjour à Bruxelles, il mit en musique les chœurs d'*Athalie* de Racine : cet ouvrage lui mérita la protection spéciale du prince et fut bien accueilli du public. Sa réputation l'ayant fait appeler à

Paris, il entra à l'Opéra en 1766, non comme attaché à la direction de ce spectacle ni comme chef d'orchestre, ainsi que le disent les auteurs de la *Biographie Toulousaine* (Paris, 1823, 2 vol. in-8°), mais comme un des seconds violons. Il occupa cette place pendant vingt ans, et se retira dans sa ville natale en 1787, avec la pension qu'il avait acquise par ses services. Il est auteur de fragments ajoutés à l'opéra de *Tancrède*, de plusieurs divertissements, ballets et airs de danse, de l'opéra de *Thémis*, fait en collaboration avec Berton le père, et de la nouvelle musique introduite dans la tragédie de *Bellerophon*, également avec Berton. Enfin Granier s'est fait aussi connaître du public, comme compositeur de musique instrumentale, par des sonates et des airs pour le violon. Il est mort à Toulouse en 1800.

Un autre musicien du nom de Granier (François), a publié à Paris, en 1734, six solos pour le violoncelle, op. 1.

**GRANJON (ROBERT)**, libraire, graveur et fondeur de caractères du seizième siècle, naquit à Paris, car il se qualifie *parisien* dans le frontispice d'un livre imprimé par lui. M. G. Peignot dit (*Dict. rais. de Bibliolog.* Supplém., p. 140) qu'il exerça depuis 1523 jusqu'en 1573 : on verra tout à l'heure que ses travaux s'étendent au delà de cette dernière date. S'il est vrai qu'il se soit fait connaître dès 1523, il commença fort jeune et mourut très-vieux, car il imprimait encore à Rome en 1582. Tous les historiens de la typographie française paraissent avoir ignoré les principales circonstances de la vie et les travaux les plus importants de cet artiste recommandable. Il a gravé un caractère de musique très-différent de ceux dont on se servait alors dans toute l'Europe, car il arrondit les notes au lieu de leur donner la forme de losange; mais il ne borna pas son amélioration à ce changement de forme, car il supprima toutes les ligatures et les signes de proportions qui rendaient alors la musique difficile à lire et à exécuter, de telle sorte qu'il réduisit toutes les valeurs de temps à la division binaire : simplification qui aurait dû assurer le succès des livres publiés par Granjon, et qui parait au contraire leur avoir nui; car, bien qu'il eût obtenu un privilège pour l'emploi de ses types pendant plusieurs années, il ne parait en avoir fait usage qu'en 1550. A cette époque, il avait quitté Paris, s'était établi à Lyon et s'y était fait imprimeur. Au reste, Granjon n'est pas le premier qui ait gravé des caractères de musique dans ce système, car Étienne Briard de Bar-le-Duc (voyez BRIARD),

l'avait devancé de plus de vingt-cinq ans dans ceux qu'il grava et fonda pour les œuvres de Carpentras, publiées à Avignon en 1532. Les livres de musique mis au jour par Granjon dans cette même année ont pour titre : *Premier trophée de musique, composé des plus harmonieuses et excellentes chansons choisies entre la fleur et composition des plus fameux et excellents musiciens, tant anciens que modernes, le tout à quatre parties*, en quatre volumes. 2° *Second trophée de musique*, etc. 3° *Chansons nouvelles, composées par Barthélemy Beaulaigne, excellent musicien, et par lui mises en musique à quatre parties, et en quatre livres* (voyez Beaulaigne). 4° *Mottetz nouvellement mis en musique à quatre, cinq, six, sept et huit parties, en quatre livres, par Barthélemy Beaulaigne, excellent musicien*. Les caractères gravés par Granjon ont le défaut d'être un peu trop petits, mais leur aspect est agréable.

Cet artiste distingué fut appelé à Rome par le pape pour dessiner, graver et fonder les lettres majuscules et capitales de l'alphabet grec; les historiens de la typographie, qui nous apprennent ce fait, ne font pas connaître l'époque précise du voyage de Granjon, et semblent avoir ignoré quelle fut la fin de sa carrière. La première édition du *Directorium chori* de Guidetti (voyez ce nom), nous fournit un renseignement précieux à cet égard, car on voit au frontispice qu'elle fut imprimée par le même Robert Granjon en 1582 (*Permissu superiorum*, Rome apud Robertum Gran Jon, Parisiens., 1582). On ne trouve aucune indication dans le livre qui fasse connaître si Granjon avait gravé les caractères de plain-chant qui ont servi à l'impression; mais cela est vraisemblable, car un artiste tel que lui n'aurait pas imprimé avec d'autres caractères que les siens. Granjon, devenu sans doute fort vieux à l'époque de la publication du *Directorium chori*, mourut peu de temps après, ou du moins cessa de travailler, car le livre du *Chant de la Passion de Jésus-Christ*, d'après les quatre évangélistes, publié en 1586 par Guidetti, fut imprimé par Alexandre Gardane.

**GRANOM** (...), amateur de musique, né en Angleterre, a fait graver à Londres, non vers 1760, comme le disent les auteurs du *Dictionnaire des musiciens* (Paris, 1810-1811), mais en 1751, un livre de douze sonates pour la flûte, œuvre premier, et en 1753, six trios pour le même instrument.

**GRANZIN** (Louis), organiste à Dantzick,

né vers 1810, à Halle sur la Saale, fit ses études d'harmonie et de composition sous la direction de Niemeyer. Après avoir rempli pendant quelques années les places de cantor et de professeur de musique à Marienwerder, dans l'école de la ville, il obtint, au commencement de 1840, la place d'organiste à Dantzick. Plein d'amour pour son art et homme d'intelligence, Granzin, unissant ses efforts à ceux de Markull (voyez ce nom), fut l'âme de la musique à Dantzick depuis son arrivée dans cette ville. Son Oratorio de *Tobie*, fut exécuté dans cette ville en 1845, avec succès. Dans la même année, il fit entendre à Königsberg un *Te Deum* de sa composition, à l'occasion du jour de naissance du roi. On connaît aussi de lui un *Crucifixus* à six voix et orgue, un *Domine salvum fac regem*, des *Lieder*, avec accompagnement de piano, et quelques pièces d'orgue. Granzin a publié quelques bons articles dans la quarante-septième année de la *Gazette générale de musique de Leipzig*.

**GRAPHÆUS** (Jéodas), dont le nom était *Andræ* ou *Andræ* et, selon d'autres renseignements, *Resch*, fut imprimeur et graveur de caractères de musique à Nuremberg; il naquit dans cette ville, et y mourut le 7 mai 1556. Il changea d'abord son nom en celui de *Formackneider*, c'est-à-dire faiseur de formes (d'imprimerie); plus tard, il le traduisit en celui de *Graphæus*, qu'il tira du grec. Ce typographe succéda, en 1533, à Jean Ott ou Otto, et imprima, jusqu'à l'époque de sa mort, des recueils de compositions musicales rares et estimés, parmi lesquels on remarque en première ligne la précieuse collection de messes, intitulée : *Missa tredecim quatuor vocum a prestantissimis artificibus composita*, Nuremberg, 1550, in-4°. Ce rarissime recueil contient deux messes d'Obrecht, deux idem d'Isaac, cinq de Josquin Depres, trois de Pierre de la Rue, et une de Brumel.

**GRAPP** (...), facteur d'orgues allemand, vers la fin du dix-septième siècle, a fait, en société avec Prodiger, l'orgue de l'église d'Anspach, composé de vingt-six jeux, deux claviers et pédales. Cet instrument a été terminé en 1694.

**GRAS** (Madame DORUS), dont le nom de famille était *Steenkiste*, est née à Valenciennes, en 1807. *Dorus* est le nom de sa mère. Fille d'un chef d'orchestre du théâtre de cette ville, musicien de mérite, mademoiselle Dorus commença l'étude de la musique dès ses premières années, sous la direction de son père. A l'âge de quatorze ans, elle se fit entendre dans un

concert avec tant de succès, que l'autorité locale lui accorda un subside pour se rendre à Paris et y suivre les cours de chant du Conservatoire. Elle fut admise dans cette école au mois de décembre 1821, y reçut des leçons de vocalisation de Henri, et Blangini fut son professeur de chant. Douée d'une voix très-pure et d'une grande facilité pour l'exécution des traits rapides, mademoiselle Dorus obtint le premier prix de chant au concours de 1822. Paer et Bordogni perfectionnèrent ensuite son éducation vocale. Charmé de ses grands progrès, le premier de ces maîtres lui procura le titre de cantatrice de la chambre du roi. En 1825, la jeune artiste commença des voyages pour se faire entendre dans les concerts; arrivée à Bruxelles, elle y obtint un véritable triomphe dans un concert qu'elle donna au Théâtre-Royal. Son succès fixa sur elle l'attention de M. le comte de Liedekerke, alors commissaire royal près du théâtre, au nom de qui des propositions furent faites à mademoiselle Dorus pour un engagement, comme première chanteuse. Elle n'avait fait jusqu'à ce moment aucune étude relative à l'art dramatique. Ce fut Cassel (voyez ce nom), ancien élève de Garat et acteur du théâtre de Bruxelles, qui lui servit de guide pour cette nouvelle direction de son talent. Après six mois d'un travail assidu sous ce maître, mademoiselle Dorus débuta au théâtre de la Monnaie, et y reçut du public l'accueil le plus flatteur.

La révolution de 1830 ayant suspendu le cours des brillantes représentations de mademoiselle Dorus, elle se retira momentanément à Valenciennes; cependant elle retourna bientôt à Bruxelles, dans le but de prouver sa reconnaissance au public de cette ville, en apportant le concours de son talent dans un concert donné au bénéfice des blessés de septembre. Ce fut là qu'elle reçut l'invitation de se rendre à Paris pour entrer à l'Opéra. Elle y débuta, le 9 novembre 1830, dans *le Comte Ory*, où elle obtint un beau succès. A la retraite de madame Damoreau (1835), mademoiselle Dorus prit, comme chef d'emploi, possession de ses rôles de *la Muette*, de *Guillaume Tell*, de *Fernand Cortez* et du *Rossignol*. Elle avait créé les rôles de Thérésina dans *le Philtre*, d'Alice dans *Robert le Diable*, et du page dans *Gustave*. Chaque jour marquait les progrès de cette artiste consciencieuse, dont l'émission de voix et la légèreté de vocalisation ne laissaient rien à désirer. Dans ses représentations à Toulouse, à Strasbourg, à Metz, à Nancy, à Lille, dans toutes les villes

importantes de la France, enfin, elle obtint les plus brillants succès. Appelée à Londres, en 1839, elle y trouva un accueil enthousiaste, et de séduisantes propositions lui furent faites pour la fixer dans cette ville. Mariée, le 9 avril 1835, à M. Gras, l'un des premiers violons de l'Opéra, la cantatrice conserva son nom de demoiselle au théâtre pendant plusieurs années. Parmi les rôles qu'elle créa sous ce même nom, on remarque ceux d'Eudoxie dans *la Juive*, de Marguerite de Valois dans *les Huguenots*, et de Ginevra dans *Guido*.

En 1840, la direction de l'Opéra fut changée; M. Léon Pillet s'en chargea, et la domination de M. Stolz à ce théâtre commença après son succès dans *la Favorite*. Dès ce moment, il n'y eut plus qu'ennuis pour madame Dorus-Gras dans ses relations avec l'administration. Tous les bons rôles de femme de *la Reine de Chypre*, *Charles VI*, *Don Sébastien*, *le Lazarone*, *Marie Stuart*, furent écrits, dans les années 1841, 1842, 1845 et 1844, pour madame Stolz, qui ne voulait pas admettre près d'elle de talent vrai qui eût rendu sensibles les imperfections de son chant. Fatiguée de cette situation, madame Dorus-Gras se retira de l'Opéra, en 1845; mais elle chanta encore pendant plusieurs années, et toujours avec de brillants succès, soit au théâtre, soit dans les concerts, et dans cette même année on la trouve à Arras, à Rouen, à Dijon et à Orléans. En 1846, elle chanta à Nantes, à Lyon et à Marseille. En 1847, elle reparut avec éclat dans les concerts de Paris et retrouva à Londres les applaudissements qu'elle y avait recueillis dans les années précédentes. Elle y retourna en 1848 et chanta, l'année suivante, au théâtre de Covent-Garden, dans *la Muette* d'Auber, traduite en italien. Dans les années 1850 et 1851, madame Dorus-Gras ne s'éloigna plus de Paris, mais elle y chanta encore dans quelques concerts. Ce fut la fin de sa carrière d'artiste, carrière bien remplie et qui a laissé de beaux souvenirs.

GRASSBACH (VALENTIN) se trouvait comme étudiant en théologie à l'Université de Jéna, en 1622. Il y fit imprimer alors le cinquième verset du soixante-deuxième chapitre d'Isaïe, à cinq voix.

GRASSE (BALTHASAR), facteur d'orgues allemand, au commencement du dix-septième siècle, a construit, en 1612, à Habelschwerd, un instrument de vingt-quatre jeux, deux claviers et pédale.

GRASSET (JEAN-JACQUES), violoniste et ancien chef d'orchestre de l'Opéra-Italien de

Paris, est né en cette ville, vers 1760. Elève de Berthame pour le violon, il acquit, sous la direction de ce maître, un son pur et doux, mais peu volumineux, beaucoup de justesse et du mécanisme. Enlevé à ses travaux d'artiste pendant la révolution française par la loi de la réquisition, Grasset fut obligé de se rendre à l'armée, et d'y servir pendant les guerres d'Allemagne et d'Italie; mais il mit à profit cette circonstance pour former son goût en écoutant la musique italienne. De retour à Paris, il se livra de nouveau à la profession d'artiste musicien, et se fit entendre dans les concerts. Une place de professeur de violon étant devenue vacante en 1800, par la mort de Gaviniès, elle fut mise au concours quelques mois après, et Grasset l'obtint. Ce fut dans cette circonstance que je l'entendis pour la première fois; son succès ne fut pas un instant douteux, et sa supériorité sur ses compétiteurs Guénin, Gervais, Guérillot et quelques autres, ne fut pas plus contestée par l'auditoire que par les juges du concours. Environ deux ans après, Bruni quitta la direction de l'Opéra-Italien, qui n'avait été rétabli à Paris que dans l'hiver de 1801; la place fut confiée à Grasset qui, dès ce moment, acquit la réputation méritée d'un bon directeur de musique, et qui la conserva près de vingt-cinq ans. Toutes les administrations qui se succédèrent dans l'exploitation de l'Opéra-Italien choisirent cet artiste pour diriger l'orchestre, et dans ce long espace de temps, il joua toujours les solos de violon avec succès. Dans les dernières années, on remarqua que son énergie avait diminué. Il s'est retiré en 1829, quoique l'*Almanach des spectacles* indique encore son nom comme celui du chef d'orchestre dans l'année suivante. Grasset s'est distingué comme compositeur pour son instrument; il y a du goût et de la grâce dans sa musique. Il a publié: 1° Premier concerto pour violon, op. 1 (en ré), Paris, Imbault (Janet). 2° Deuxième *idem*, op. 2 (en si bémol), *ibid.* 3° Troisième *idem*, op. 4 (en la mineur), Paris, Sieber. 4° Duos pour deux violons, livres 1, 2, 3, 4, 5, œuvre 9, œuvre A, Paris, Sieber; Schlesinger. 5° Sonate pour piano et violon, op. 3, Offenbach, André. Grasset est mort à Paris, le 25 août 1839.

GRASSI (François), maître de chapelle de l'église Saint-Jacques des Espagnols, à Rome, vers la fin du dix-septième siècle, puis maître de chapelle de l'église de l'Enfant Jésus, a laissé en manuscrit un *Miserere* à huit, deux *Dixit* à huit, des messes à quatre, un *Confitebor* à huit et plusieurs autres morceaux de

musique d'église. En 1701, Grassi a fait exécuter, dans l'église della *Pietà* l'oratorio: *il Trionfo de' Giusti*.

GRASSI (MADELINE), cantatrice, née à Parme, vers 1780, apprit fort jeune la musique, sous la direction de Toscani. Ses progrès furent rapides; cependant, elle ne paraissait pas destinée au théâtre, lorsque des circonstances inattendues l'obligèrent d'y paraître. Son premier début se fit au théâtre de Parme, au carnaval de 1806. Depuis lors elle a eue des succès dans plusieurs grandes villes.

Un compositeur, nommé Grassi (Carlo), a fait représenter à Barcelone, en 1843, un opéra qui avait pour titre: *il Proscritto d'Altenbourg*. Je n'ai pas d'autre renseignement sur cet artiste.

GRASSINEAU (JACQUES), auteur du premier dictionnaire de musique anglais, naquit à Londres de parents français, vers 1715. Après avoir fait de bonnes études, et avoir acquis quelques légères connaissances dans la musique, il devint secrétaire d'un pharmacien nommé Godfrey, qui demeurait dans la rue de Southampton, Covent Garden. Cette situation ne convenant point à ses goûts, il en sortit et s'attacha au docteur Pepusch, qui l'employa à traduire en anglais les auteurs grecs sur la musique, d'après la version latine de Meibomius. Après qu'il eut fini ce travail, Pepusch lui conseilla d'entreprendre la traduction du *Dictionnaire de musique* de Brosard, et lui-même fournit à Grassineau des additions aux articles originaux, ainsi que plusieurs articles entièrement neufs. Le résultat de ce travail fut publié sous ce titre: *A musical Dictionary, being a collection of terms and characters as well antient as modern; including the historical, theoretical and practical parts of Music, etc.* (Dictionnaire de musique ou collection de mots et de signes anciens et modernes; contenant les diverses parties historiques, théoriques et critiques de la musique, etc.), Londres, 1740, in-8° de trois cent quarante-huit pages. Beaucoup de fautes ont été faites par Grassineau dans ce travail, parce qu'il n'était pas assez instruit en musique pour comprendre la valeur exacte des termes. Il était mort avant 1760, époque où Robson a donné une nouvelle édition du dictionnaire de Grassineau, avec un supplément tiré de celui de J.-J. Rousseau.

GRASSINI (François-Maur), compositeur italien du dix-septième siècle, a fait imprimer: *Motetti concertati*, a 2, 3, 4 e 5 voci, con et senza violini, e con Letanie della B. V. Col



ouvrage est cité par Walther, sans date et sans nom de lieu.

**GRASSINI** (Joséphine), cantatrice italienne, a joué de beaucoup de célébrité à la fin du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième. Elle naquit à Varèse, dans la Lombardie, en 1773; son père était cultivateur. La rare beauté de sa voix et les charmes de sa personne décidèrent le général Belgiojoso à se charger de son éducation d'artiste. Il lui donna les meilleurs maîtres qu'il y eût à Milan, et ceux-ci ne négligèrent rien pour développer les heureuses facultés de la jeune cantatrice. Ses progrès, dans la bonne et large manière de l'ancienne école, furent rapides. Sa voix, contralto vigoureux et d'un accent expressif, ne manquait pas d'étendue vers les sons élevés, et sa vocalisation avait de la légèreté, qualité fort rare dans les voix fortement timbrées. L'avantage qu'elle eut de chanter à ses débuts avec les premiers artistes de son temps, c'est-à-dire, Marchesi et Crescentini, donna à son talent un caractère de grandeur et de perfection inconnu maintenant, parce que les modèles manquent. Madame Grassini parut pour la première fois sur le théâtre de la *Scala*, à Milan, au carnaval de 1794. Elle y chanta avec Marchesi et le ténor Lazzarini dans l'*Artaserse* de Zingarelli, et dans le *Demofoonte* de Portogallo. Ses succès furent éclatants dans ces deux ouvrages; dès ce moment elle se posa comme une des cantatrices les plus remarquables de l'époque, et bientôt après comme la première. Les principaux théâtres de l'Italie la recherchèrent, et partout elle fut applaudie avec transport. Milan la rappela en 1796, pour chanter, pendant la saison du carnaval, l'*Apelle e Campaspe* de Traetta, et la *Giuletta e Romeo* de Zingarelli, avec Crescentini et le ténor Adamo Bianchi. L'année suivante, elle excita le plus vif enthousiasme au théâtre de la *Femice*, à Venise, dans le rôle d'*Orazio* de l'opéra de Cimarosa. Dans l'été de cette même année 1797, madame Grassini fut engagée à Naples pour chanter à Saint-Charles pendant les fêtes du mariage du prince héréditaire. Entourée d'hommages par les hommes les plus distingués, exaltant chez les femmes des transports d'admiration, il ne manquait déjà plus rien à la gloire de la cantatrice. De retour à Milan en 1800, elle ne s'y fit pas entendre au théâtre, mais après la bataille de Marengo, elle chanta dans un concert devant le premier consul Bonaparte qui l'emmena à Paris, et la fit chanter, le 22 juillet de la même année, à la grande fête nationale qui fut donnée au Champ

de Mars, et dans laquelle on avait réuni huit cents musiciens. Ce fut à cette époque qu'elle donna deux concerts à l'Opéra, et que je l'entendis, dans tout l'éclat de son talent. Sa voix égale et pure dans toute son étendue, sa belle et libre émission du son, sa grande manière de phraser, sont encore présentes à ma mémoire. Il n'y avait point alors à Paris d'Opéra sérieux où madame Grassini aurait pu être engagée; elle quitta donc cette ville, après avoir été magnifiquement récompensée par Napoléon, et se rendit en Allemagne. Au mois de novembre 1801, elle était à Berlin, où elle annonça des concerts qui paraissent n'avoir point été donnés. En 1802, elle fut engagée à Londres pour succéder à la célèbre cantatrice Bandi, avec des appointements de trois mille livres sterling pour les mois de mars à juillet. Rappelée en France, en 1804, par l'empereur, elle fut spécialement attachée au théâtre et aux concerts de la cour, et pendant plusieurs années elle y chanta avec Crescentini, Brizzi, Crivelli, Tacchinardi, et madame Paër. Ses appointements étaient de 36,000 francs, non compris environ 15,000 francs de gratification, et sa pension fut réglée à 15,000 francs. Parmi les rôles que madame Grassini chanta aux théâtres des Tuileries et de Saint-Cloud, il faut citer surtout celui de *Didone* que Paër écrivit pour elle, et qu'elle rendait avec un rare talent et une expression dramatique digne des plus grands éloges. Les événements qui renversèrent le trône impérial privèrent madame Grassini des avantages qu'elle trouvait à la cour de France; mais lorsqu'ils arrivèrent, sa voix avait déjà perdu beaucoup de sa fraîcheur et de son étendue. Elle retourna en Italie, se fit entendre à Milan dans deux concerts au mois d'avril 1817, et cessa bientôt après de paraître en public. Il est dit dans le *Dictionary of musicians* qu'elle chanta au théâtre de Florence en 1825; ce fait paraît au moins douteux. Madame Grassini est morte à Milan, au mois de janvier 1850, à l'âge de soixante-dix-sept ans.

**GRATIANI**, ou plutôt **GRAZIANI** (Bonifacio), maître de chapelle de l'église des Jésuites à Rome, naquit à Marino, près de cette ville, en 1609, et mourut à Rome en 1672. Il a laissé de nombreuses compositions pour l'église, qui ont été fort estimées de son temps, et dont une partie a été publiée après sa mort, par les soins de son frère. On en trouve la liste à la tête de son cinquième livre de motets, imprimé en 1676. La voici telle qu'elle est rédigée : *Tavola dell' opere ecclesiastiche del*

*Gratiani, stampatè sin'all'anno 1676. 1° Motetti a 2-6 voci, libri cinque (1), opera prima. 2° Motetti a 2-6, libri sei, op. 2. 3° Il primo libro de motetti a voce sola, opera terza. 4° Salmi a 5 da cantarsi con organo e senza, libri sei, op. 4. 5° Salmi a 5 concertati, libri sei, op. 5. 6° Il secondo libro de motetti a voce sola, op. 6. 7° Motetti a 2, 3, 4 e 5, libri quattro, opera settima. 8° Il terzo libro de motetti a voce sola, op. 8. 9° Li responsori della Settimana Santa a 4, libri cinque, op. 9. 10° Il quarto libro de motetti a voce sola, op. decima. 11° Letanie della madonna a 3, 4, 5 e 8, libri cinque, op. 11. 12° Motetti a 2-5, libri quattro, op. 12. 13° Salve ed altre Antifone della madonna, che si cantano dopo il divin' officio, a 4, 5 e 6, con 1 ripienti, libri sei, op. 13. 14° Antifone per diverse festività dell'anno, a 2, 3 e 4, libri cinque, op. 14. 15° Motetti a 2 e 3 cavati della prima e seconda opera. 16° Sacri concerti a 2, 3, 4 e 5, libri cinque, op. 15. 17° Il quinto libro de motetti a voce sola, op. 16. 18° Salmi vespertini concertati a due chori, libri undici, op. 17. 19° La prima muta delle Messe a 4 e 5, libri sei, op. 18. 20° Il sesto libro de motetti a voce sola, op. 19. 21° Motetti a 2, 3, 4 e 5, libri quattro, op. 20. 22° Inni vespertini 40, per tutte le principale festività dell'anno a 2, 3, 4 e 5, alcuni con 1 ripienti, libri sei, op. 21. 23° La seconda muta delle Messe a 4, 5 e 8, libri sei, op. 22. 24° Motetti a 2, 3 e 4, libri quattro, op. 23. 25° Motetti a 2, 3, 4 e 5, libri cinque, op. 24. 26° Musiche sacre et morali a 1, 2, 3 e 4 voci co'l basso per l'organo, Roma, Mascardi, 1678, in-4°.*

#### RESTANO DA STAMPARSI.

1° *Diverse mute de'motetti a 2, 3, 4, 5 e 8. 2° Dialoghi ed oratori a 2, 3, 4 e 5, con sinfonia e senza. 3° La seconda muta de Salmi a due chori concertati. 4° Opere volgari, spirituali e morali a 1, 2, 3 e 4.*

**GRAUN** (CHARLES-HENRI), maître de chapelle du roi de Prusse, naquit en 1701, à Wahrenbrück, petite ville du cercle de la Saxe électoral, où son père, Auguste Graun, était receveur général des accises. Charles-Henri était le plus jeune de trois frères dont l'aîné, Auguste-Frédéric, est mort, en 1771, à Mersebourg, où il était cantor de l'église principale et de la ville. Un *Kyrie* et *Gloria* à quatre

voix et instruments de sa composition se conserve en manuscrit à la Bibliothèque royale de Berlin. Le second frère, Jean-Théophile Graun, maître de concert à Berlin, sera l'objet de l'article suivant. Tous trois montrèrent dans leur enfance d'heureuses dispositions pour la musique; Charles-Henri se distinguait particulièrement. Il se rendit fort jeune, avec ses frères, à Dresde, et y fut admis à l'École de la Croix, où les jeunes gens recevaient alors une éducation toute musicale. Les frères Graun y entrèrent en 1713; le plus jeune fut employé au chœur comme sopraniste et reçut des leçons de chant de Grundig, bon maître, qui avait fait une étude particulière de cet art. Pour toutes les autres parties de la musique, Graun fut confié aux soins de Chrétien Pezold, organiste de la chapelle et claveciniste de la musique du roi. En peu de temps, Graun surpassa tous ses condisciples par son habileté sur le clavecin et dans l'art du chant. Sensible aux beautés de la musique de son temps, et surtout admirateur des opéras de Reinhard Keiser, compositeur de génie qui donna l'impulsion à la musique dramatique en Allemagne (voyez *Kaiser*), Graun saisissait avec empressement les occasions où il pouvait se procurer quelques morceaux de cet artiste remarquable, ou les entendre.

La voix de Graun s'était, à l'âge de la puberté, changée en un ténor, mais d'une qualité faible et qui ne pouvait se développer qu'avec le temps. Il mit à profit cet intervalle pour étudier la composition sous la direction de Jean-Christophe Schmidt, maître de chapelle du roi de Pologne, et homme instruit. L'année 1719 fut heureuse pour Graun, car elle lui procura l'avantage d'entendre, pendant le séjour de la cour, plusieurs opéras composés par Lotti, et chantés par la femme de ce maître, par madame Tesi, par Marguerite Durantasti, par Bernard Senesino, par Matteo Borselli et par d'autres bons chanteurs. Son heureuse mémoire lui permit de retenir et de noter les mélodies de ces ouvrages et les fioritures que les chanteurs y ajoutaient. C'est à cette circonstance de sa vie qu'il faut attribuer la direction que Graun donna à ses talents comme compositeur d'opéras et comme chanteur. Après la clôture du théâtre, il quitta l'école pour laquelle il avait déjà écrit quelques motets; il resta cependant encore quelques années à Dresde et s'y fit des protecteurs qui lui furent utiles plus tard. Le nombre de morceaux d'église qu'il composa, pendant ce temps, pour son ancien maître Grundig ou pour son successeur Théo-

(1) Les nombres de livres indiqués dans ces titres sont ceux des volumes de parties séparées de chaque voix et de l'orgue.

dore Christlieb Reinholdt fut si considérable, qu'on aurait pu en former deux services annuels complets. Parmi ces morceaux se trouve un grand oratorio pour la fête de Pâques. Une aventure singulière marqua la fin de son séjour à Dresde. Peu de temps avant de quitter cette ville, il travaillait dans le pavillon d'un grand jardin qui appartenait à un architecte de ses amis, nommé Harger. Un orage se déclara tout à coup : Graun quitta la table sur laquelle il écrivait et s'éloigna ; mais à peine eut-il quitté le pavillon, que la foudre y tomba et consuma la table et la partition qu'il y avait laissée. Les amis de Graun augurèrent de cet événement que sa vie serait heureuse. Au nombre de ces personnes se trouvaient le célèbre luthiste Weiss et Quanz, avec qui il fit en 1723 un voyage à Prague, pour assister à la représentation de l'opéra de Fux (*Costanza e Fortezza*). Sur la recommandation de Kœnig, poète de la cour, Graun fut engagé comme ténor à l'Opéra de Brunswick, et y débuta, au commencement de 1726, dans un opéra du maître de chapelle Schurmann, intitulé *Henricus Auceps*. Les airs du rôle qu'on lui avait donné ne plaisaient point à Graun ; il en écrivit d'autres, dont le duc et sa cour furent si satisfaits, que la composition de l'opéra de la foire d'été fut confiée à leur auteur. Cet opéra, intitulé *Polydore*, était en allemand : il fut accueilli par des applaudissements unanimes, et procura à Graun l'emploi de vice-maître de chapelle, qu'il cumula avec celui de ténor de l'Opéra. *Polydore* fut suivi de plusieurs autres opéras, composés pour le théâtre de Brunswick, et d'un oratorio pour la fête de Noël. Tous ces ouvrages obtinrent du succès. Comme chanteur, Graun n'était pas sans mérite, mais il n'avait aucun talent pour l'action dramatique. Indépendamment de ses travaux pour le théâtre, on lui demandait souvent des morceaux de musique d'église ; il en écrivit un grand nombre. Il dut aussi composer, en 1731, toute la musique funèbre pour les funérailles du duc Auguste-Guillaume. Le successeur de ce prince (Louis-Rodolphe) le confirma dans ses emplois et lui accorda les mêmes appointements. Il en fut de même à l'avènement du duc Ferdinand-Albert ; mais Frédéric II, prince royal de Prusse, ayant demandé à ce duc de lui céder Graun, l'artiste partit pour Rheinsberg, en 1735. Son occupation principale consista d'abord à chanter dans les concerts ; mais ensuite Frédéric l'employa à composer la musique des cantates dont il faisait les vers en français, et qu'il faisait ensuite traduire en

italien par le poète Bottarelli. Le prince étant monté sur le trône en 1740, Graun fut chargé du soin de composer la musique funèbre pour les funérailles du roi Frédéric-Guillaume. On fit venir les chanteurs de l'Opéra de Dresde pour l'exécuter, et l'ouvrage fut imprimé avec les paroles latines, aux frais du roi. Cette partition est un des meilleurs ouvrages de Graun. Dans le cours de la même année, il fut aussi envoyé en Italie par le roi, pour y engager une troupe complète d'Opéra. Graun employa près d'un an à visiter Venise, Bologne, Florence, Rome et Naples. Il y eut des succès comme compositeur et comme chanteur. Bernacchi, alors un de plus grands chanteurs de l'Italie, ne le jugea pas indigne de ses éloges. De retour en Allemagne, après avoir rempli sa mission à la satisfaction du roi, Graun composa chaque année des opéras pour le théâtre de la cour et beaucoup d'autres ouvrages de musique instrumentale et vocale. Frédéric II, qui montrait peu d'estime pour la littérature de son pays, n'aimait que la musique des compositeurs allemands, et celle de Graun avait particulièrement du charme pour lui. Il lui témoigna toujours beaucoup d'estime et porta ses appointements jusqu'à deux mille thalers (sept mille cinq cents francs), somme considérable pour ce temps. Après vingt-quatre ans de service à la cour de Prusse, Graun mourut à Berlin, le 8 août 1759, regretté de tous les artistes.

Les circonstances favorables où il s'était trouvé lui avaient fait acquérir une habileté dans l'art du chant presque inconnue de son temps chez les Allemands. Sa voix était un ténor élevé d'un médiocre volume, mais facile et expressive. Sa vocalisation était brillante et légère, mais son trille était défectueux. Comme compositeur il a joui longtemps en Allemagne d'une haute réputation ; son Oratorio, *La mort de Jésus*, a été particulièrement considéré comme un chef-d'œuvre en son genre. Les chœurs en sont estimables par la clarté de leur facture ; toutefois il me semble que le mérite de cet ouvrage est au-dessous de sa réputation. Rien d'original ne s'y fait remarquer, et souvent la conception laisse désirer plus de force. Graun imitait souvent les maîtres italiens de son temps. Ses mélodies sont suaves, gracieuses ; mais elles manquent d'originalité. Parmi ses ouvrages principaux on cite : Opéras. 1° *Polydore*, à Brunswick, 1726. 2° *Sanico et Sténide*, dont le livret a été traduit de l'italien, *ibid.* 3° *Iphigénie en Aulide*, en allemand, *ibid.* 4° *Scipion l'Africain*, en

allemand. 5° *Pharaon*, avec des airs italiens et des récitatifs allemands, *ibid.* 6° *Rodelinda*, à Berlin, 1741, en italien. 7° *Cleopatra*, *ibid.*, 1742. L'analyse de ces deux derniers ouvrages se trouve dans le *Musicien critique* de Scheibe, p. 786. 8° *Artaserse* de Métastase, *ibid.*, 1743. 9° *Catone in Utica*, de Métastase, *ibid.*, 1744. 10° *Alessandro nelle Indie*, de Métastase, *ibid.*, 1744. 11° *Lucio Papirio*, d'Apostolo Zeno, *ibid.*, 1745. 12° *Adriano in Siria*, de Métastase, *ibid.*, 1745. 13° *Demofonte*, de Métastase, *ibid.*, 1746. L'air de cet opéra, *Misero pargoletto*, toucha l'auditoire jusqu'aux larmes. 14° *Cajo Fabrizio*, d'Apostolo Zeno, *ibid.*, 1747. 15° *Le Feste galante*, traduit en italien du français, de Duché, *ibid.*, 1747. 16° Récitatifs, chœurs et un duo pour une pastorale, dont l'ouverture et quelques airs étaient du roi Frédéric II; le reste était de Quanz et de Nichelmann, Potsdam, 1747. La célèbre cantatrice Astrua y débuta. 17° *Cinna*, de Villati, Berlin, 1748. 18° *Europe galante*, traduit du français, *ibid.*, 1748. 19° *Agénia in Aulide*, traduit de Racine, par Villati, *ibid.*, 1749. 20° *Angelica e Medoro*, par Villati, d'après Quinault, *ibid.*, 1749. 21° *Coriolano*, par Villati, *ibid.*, 1750. 22° *Medonte*, *ibid.*, 1750. 23° *Mitridate*, traduit de Racine, *ibid.*, 1751. 24° *Armida*, traduit de Quinault, *ibid.*, 1741. 25° *Britannico*, traduit de Racine, *ibid.*, 1752. On cite le chœur de cet opéra, *Vanne Neron spietato*, comme excellent. 26° *Orfeo*, *ibid.*, 1752. 27° *Il Giudizio di Paride*, de Villati, *ibid.*, 1752. 28° *Silla*, écrit en français par Frédéric II, et traduit en italien par Tagliazuechi, *ibid.*, 1753. 29° *Semiramide*, traduite de Voltaire, *ibid.*, 1754. 30° *Montesuma*, *ibid.*, 1755. 31° *Esio*, de Metastasio, *ibid.*, 1755. 32° *I Fratelli nemici*, *ibid.*, 1756. 33° *Merope*, *ibid.*, 1756. 34° Deux prologues de circonstance, beaucoup d'airs, duos et trios, ainsi que plusieurs chœurs ont été extraits des plus beaux opéras de Graun, et publiés en partition à Königsberg, 1773-1774, en quatre vol. in-fol. Kirnberger a donné ses soins à ce recueil. Les autres ouvrages de ce compositeur qui ont été imprimés, sont : 35° *Te Deum* avec chœur et orchestre, en partition, Leipsick, 1757. 36° *Lavinia e Turno*, cantate, Leipsick, Breitkopf. 37° *Der Tod Jesu* (la mort de Jésus), oratorio, Leipsick, 1760. Il en a paru une deuxième édition, en 1760, et le maître de chapelle Hiller en a donné un extrait pour le clavecin. Le texte de cet oratorio est de Ramler. 38° Recueil d'Odes choisies pour chanter au

clavecin, Berlin, 1761. Wever a été l'éditeur de cette collection. 39° Cantates d'église au nombre d'environ vingt-cinq, avec orchestre. Ces cantates se trouvaient en manuscrit chez Breitkopf, à Leipsick, en 1761. 40° Deux cantates de la *Passion*, en manuscrit, chez Breitkopf. Une de ces cantates est avec accompagnement de trois flûtes à bec, trois flûtes traversières, trois hautbois, deux violons, alto, un basson, orgue, et un chœur à quatre voix. 41° *Missa, Kyrie cum Gloria*, 4 voc., 2 *violini*, *viola*, 2 *corni*, 2 *oboi* et *org.* La partition manuscrite de cette messe existait chez Breitkopf. 42° Environ vingt motets latins à quatre voix, sans accompagnement, en manuscrit, *ibid.* 43° Près de deux années complètes de musique religieuse, composées à Dresde et à Brunswick. 44° Trois recueils de concertos pour la flûte, avec accompagnement de plusieurs instruments, composés pour le roi de Prusse, en manuscrit. 45° Douze concertos pour le clavecin, avec accompagnement de deux violons, alto et basse, en quatre recueils manuscrits. Quelques autres compositions instrumentales. La plupart des opéras de Graun se trouvent en partitions manuscrites à la Bibliothèque royale de Berlin, ainsi que ses ouvrages pour l'église et sa musique instrumentale. On y voit aussi, en manuscrits autographes, cinq volumes d'esquisses de morceaux de tout genre, l'opéra d'*Artaserse*, et beaucoup de cantates et d'autres merceaux de circonstance.

Graun s'est marié deux fois avantagusement et à eu de ses deux femmes quatre fils et une fille. Aucun de ses enfants n'a cultivé la musique. Le portrait de cet artiste a été gravé plusieurs fois.

GRAUN (JEAN-GOTTLIEB ou THÉOPHILE), frère du précédent, maître de concert ou chef d'orchestre du roi de Prusse, naquit à Wahrenbrück, près de Dresde, vers 1696. Après avoir fait ses études au collège de la Croix à Dresde, il en sortit en 1718 et reçut ensuite des leçons de violon et de composition de Pissendel; puis il alla en Italie perfectionner son talent et étendre ses connaissances. A Padoue, il fut présenté à Tartini, dont il adopta la manière. De retour à Dresde en 1726, il fut bientôt après appelé à Mersebourg comme directeur de musique; mais il quitta cette ville, l'année suivante, pour entrer au service du prince de Waldeck, qu'il quitta aussi bientôt après pour passer chez le prince royal de Prusse à Rheinsberg. Il y obtint le titre de maître de concert et le conserva jusqu'à sa mort, qui

eut lieu le 21 octobre 1771. Habile sur le violon et chef d'orchestre expérimenté, il était aussi compositeur instruit et se distingua particulièrement dans la musique instrumentale. On n'a imprimé de ses ouvrages qu'un seul œuvre de six trios pour le violon, publié à Mersebourg en 1726; mais il en a laissé un très-grand nombre en manuscrit. On trouvait dans l'ancien assortiment de Breitkopf environ quarante symphonies pour l'orchestre, vingt-neuf concertos pour le violon, plusieurs symphonies concertantes de violon et basse de viole, environ vingt-quatre quatuors pour deux violons, viole et basse, trente-six trios pour deux violons et basse, des solos détachés pour le violon, quelques *Solos regina*, etc.; toute cette musique est maintenant dispersée. Un grand nombre de ses ouvrages est en manuscrit à la Bibliothèque royale de Berlin.

**GRAUPNER** (Cristoforo), maître de chapelle du prince de Hesse-Darmstadt, naquit à Kirchberg, en Saxe, en 1683 ou 1684. Il y apprit les principes de musique à l'école publique et reçut quelques leçons de piano de l'organiste Kuster. Cet organiste ayant été appelé à Reichenbach, Graupner l'y suivit et continua de travailler sous sa direction pendant deux ans. Il se rendit ensuite à l'école Saint-Thomas de Leipsick, et y passa neuf années entières. Pendant qu'il y faisait ses études littéraires et qu'il y faisait un cours de droit, le cantor Schell lui fit continuer l'étude du clavecin, et Kuhnau lui enseigna la composition. En 1706, l'invasion de la Saxe par les Suédois obligea Graupner à s'enfuir à Hambourg. Lorsqu'il arriva dans cette ville, il ne possédait plus que deux thalers (écus de Prusse et de Saxe). Heureusement la place d'accompagnateur au clavecin à l'orchestre de l'Opéra était alors vacante par le départ de Jean-Chrétien Schieferdecker; Graupner l'obtint, et les trois années qu'il passa dans cette situation furent les plus utiles pour son éducation musicale, car le théâtre de Hambourg était alors placé sous la direction de l'illustre compositeur Reinhard Keiser. Ce maître devint le modèle de Graupner, et les ouvrages que celui-ci écrivit ensuite pour la scène furent faits d'après le style du célèbre compositeur de Hambourg. Des chagrins d'amour décidèrent Graupner à s'éloigner de cette ville; la place de vice-maître de chapelle du Landgrave de Darmstadt lui fut offerte en 1710, il l'accepta. Dix ans après, il eut celle de premier maître. Il mourut à Darmstadt le 10 mai 1760, à l'âge de 76 ans. Les ouvrages connus de Graupner sont : 1° *Didon*, opéra, Hambourg,

1707. 2° *Hercule et Thésée*, ibid., 1708. 3° *Antiochus et Stratonice*, ibid., 1708. 4° *Bellerophon*, ibid., 1708. 5° *Samson*, ibid., 1709. 6° Huit suites pour le clavecin, publiées à Darmstadt en 1718. 7° *Fruits mensuels pour le clavecin*, consistant en préludes, allemandes, courantes, sarabandes, menuets, giges, etc., la plupart pour les commençants, Darmstadt, janvier 1722. Une livraison de ce recueil a été publiée chaque mois de l'année 1722, chez l'auteur. 8° Huit suites de pièces pour le clavecin, consistant en allemandes, courantes, sarabandes, giges, airs, gavottes, dédiées au prince Ernest-Louis de Darmstadt, première partie, Darmstadt, 1726. 9° *Les Quatre Saisons*, concert en quatre parties pour le clavecin, ibid., 1733. Les opéras de *Didon* et d'*Antiochus*, ainsi que des cantates d'église de ce compositeur, sont en partitions autographes à la bibliothèque royale de Berlin.

**GRAVINA** (Dominique), vicaire général de l'ordre des Dominicains, né à Naples au commencement du dix-septième siècle, est cité par Joacier, dans son *Lexique des savants*, comme auteur d'un ouvrage manuscrit intitulé : *De choro et cantu ecclesiastico*.

**GRAVRAND** ou **GRAVERAND** (Joseph), dit **GRAVRAND L'AÎNÉ**, né à Caen le 2 avril 1770, a fait ses premières études de musique à la maîtrise de Saint-Pierre et dans celle de Saint-Sulpice de cette ville. A l'âge de neuf ans, il eut pour maître de violon un élève de Capron, nommé Quéru; plus tard il se rendit à Paris, et y termina ses études sous la direction de Baillot. Après avoir été plusieurs années violoniste au théâtre de Caen, Gravrand en devint le chef d'orchestre. Professeur de violon et de chant, il conduisit pendant plusieurs années avec talent le concert des amateurs. On a de cet artiste distingué sept recueils de duos pour deux violons, œuvres 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, Paris, Gaveaux, P. Petit et Schlesinger. Ces ouvrages ont obtenu à juste titre un brillant succès. Gravrand a aussi publié trois trios pour deux violons et violoncelle, op. 6, Paris, S. Gaveaux. Si je suis bien informé, Gravrand est décédé à Caen en 1847, à l'âge de 77 ans.

**GRAZIANI** (Le P. Thomas), religieux franciscain, né à Bagnacavallo (États Romains), fut maître de chapelle du couvent de son ordre à Milan, et vécut dans la seconde moitié du seizième siècle et au commencement du dix-septième. On connaît de sa composition les ouvrages dont voici les titres : 1° *Messe a cinque voci, libro primo*. Venise, R. Amadino, 1569.

2° *Psalmi omnes ad vespervas, quatuor vocum*. Venise, Ange Gardane, 1587. 3° *Complete a otto voci*. Venise, Ric. Amadino, 1601. 4° *Vesperti per tutto l'anno a otto voci*, ibid., 1603. 6° *Sinfonie partenici, titanie a 4, 5, 6 e 8 voci*, Venise, J. Vincenti, 1617. 6° *Responsoria in solemn. S. Francisci 4 vocibus, et Salve sancte Pater concert*. Op. 10, ibid., 1627. 7° *Libro primo di Madrigali a cinque voci*. Venise, Ang. Gardano, 1588, in-4°.

GRAZIANI (BONIFACE), voyez GRATIANI.

GRAZIANI (...), violoncelliste italien, fut le maître de violoncelle du roi Frédéric-Guillaume II, lorsqu'il n'était que prince royal. A l'époque de l'arrivée de Duport à Berlin, Graziani ne put se soutenir à côté de lui : il fut éloigné de la cour et mourut en 1787. Cet artiste a publié six solos pour violoncelle, op. 1, Berlin, et six autres solos, op. 2, Paris.

GRAZIOLE (JEAN-BAPTISTE), né à Venise vers 1735, fut élève de Bertoni et le remplaça momentanément comme organiste, en 1778, lorsque ce maître obtint un congé pour se rendre à Londres. La manière distinguée dont il s'acquitta de ses fonctions dans cette circonstance fut cause que les procureurs de l'église de Saint-Marc le choisirent après la mort de l'organiste Dominique Bettoni, pour lui succéder, et l'élirent le 28 mai 1782, aux appointements de deux cents ducats. On a imprimé de sa composition en Allemagne, vers 1790 : 1° Six sonates pour le clavecin, op. 1. 2° Six idem, op. 2. 3° Six sonates pour clavecin et violon, op. 3. Kandler parle avec éloge des pièces d'orgue de cet artiste, qui est mort à Venise, en 1820.

Un autre compositeur nommé *Graztolt* vivait à Rome, il y a quelques années, et y a écrit pour le théâtre et pour l'église. Sa musique religieuse n'a point le caractère grave, convenable au sujet; il a mieux réussi au théâtre. On connaît de lui les opéras intitulés : 1° *Il Pellegrino bianco*. 2° *Il Tagliatigno di Dombar*, Rome, 1828.

GREATING (THOMAS), musicien anglais, vivait dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer une méthode pour apprendre à jouer du flageolet, intitulée : *The pleasing companion, or new lessons and instructions for the flageolet*, printed for John Playford, 1675. Il y a lieu de croire que cet ouvrage n'est que la traduction d'un autre qui avait paru précédemment en latin, sous ce titre : *Directiones ad pulsationem elegantis et penetrantis instrumenti, vulgo flageolet dicti : Socius jucundus, seu nova collectio*

*lectionum ad instrumentum flageolet*, Londini, 1667. Cet ouvrage est la plus ancienne instruction sur l'art de jouer du flageolet dont j'aie connaissance.

GREAVES (THOMAS), musicien anglais sur qui les historiens de la musique, Burney et Hawkins, ne fournissent aucun renseignement, vécut au commencement du dix-septième siècle, et publia un ouvrage intitulé : *Songes of sundrie kindes : first, Aires to be sung to the lute and bass viol; next, Songes of Sadness, for the viols and voyce; lately, Madrigalles, for five voyces* (Chansons de divers genres; premièrement, airs à chanter avec le luth et la basse de viole; en second lieu, chansons mélancoliques pour les violes et la voix; et enfin, madrigaux à cinq voix). London, imprinted by John Windet Dwelling at Poulces Wharfe, at the sign of the Cross Keys, and are there to be sold; 1604, petit in-4°. Cet ouvrage, d'une rareté excessive, n'est connu aujourd'hui que par un exemplaire qui a été vendu en 1842 avec la collection de livres de M. Chalmers, auteur de la *Vie de Marie, reine d'Écosse*, à Londres, au prix de huit guinées. Cet exemplaire, qui se trouvait deux ans après chez MM. Calkin et Budd, a été acquis au même prix par M. Chappell.

GREBER (JACQUES), musicien allemand, né dans la seconde moitié du dix-septième siècle, se rendit à Londres en 1705. En 1705, il écrivit, pour l'ouverture du théâtre de Hay-Market, une espèce de mélodrame intitulé : *The Loves of Ergasto*; cet ouvrage fut suivi, en 1706, de *The Temple of Love* (le Temple de l'Amour). On connaît de Greber, en manuscrit, une cantate pour voix de basse, avec accompagnement de flûte et de clavecin.

GRECA (ANTOINE LA), surnommé *Fardiola*, du nom de son maître, musicien bénédictin de l'église de Palerme, naquit en cette ville en 1632, et y mourut, à l'âge de 37 ans, le 8 mai 1668. On connaît sous son nom une collection de motets intitulée : *Armonia sacra a 2, 3, 4 voci, op. 1, libro 1*, Palerme, 1647, in-4°. L'auteur de cet œuvre n'était âgé que de seize ans lorsqu'il fut publié.

GRECO (GAETANO), habile contrapuntiste, naquit à Naples vers 1680. Ayant été admis comme élève au Conservatoire *dei Poveri di Gesù Cristo*, il eut pour maître Alexandre Scarlatti, à qui il succéda dans les fonctions de professeur de composition. De là il passa au Conservatoire de *S. Onofrio*. On ignore l'époque de sa mort. Son plus beau titre de gloire est d'avoir été le premier maître de Pergolèse

et de Vinci. On connaît en manuscrit des *Litanies à quatre voix avec deux violons, viole et basse pour l'orgue*, de Gaetano Greco, très-bon ouvrage qui a servi de modèle à Durante pour des compositions du même genre. On a aussi du même maître de bonnes toccates et fugues pour l'orgue, dont une copie existe dans la collection de l'abbé Santini, à Rome.

**GREEF** (WILHELM), professeur de chant au Séminaire des instituteurs, depuis 1830, à Meurs (province rhénane des États prussiens), et organiste dans le même lieu depuis 1835, est né le 18 décembre 1809 à Keltwig sur la Murr. Il s'est fait connaître par la publication de divers recueils de chants, parmi lesquels on remarque : 1° *Männerlieder alte und neue für Freunde des mehrstimmigen Männergesanges* (Chants pour des voix d'hommes, anciens et nouveaux, pour les amis des chants de chœurs d'hommes, à plusieurs parties). Essen, Bader, in-8° obl. M. Greef est un des compositeurs de cette collection, dont la quatrième édition stéréotype a paru en 1848. Chacune de ces éditions a été tirée à dix mille exemplaires. 2° *Geistliche Männerchöre alte und neue*, etc. (Chants religieux anciens et nouveaux pour des chœurs d'hommes), *ibid.*, 1851, in-8° obl. M. Greef a été aussi éditeur, conjointement avec M. Louis Erk, de plusieurs collections de chants populaires, à l'usage des écoles et des réunions intimes, sous le titre de : 1° *Liederkrans. Auswahl heiterer und ernster Gesänge für Schule, Haus und Leben*, en trois suites, *ibid.*, petit in-8°. La neuvième édition stéréotype de ce recueil a été publiée en 1847. Il en a été vendu plus de cent mille exemplaires. 2° *Sängerhain. Sammlung heiterer und ernster Gesänge für Gymnasien, Real- und Bürgerschulen*, en cinq suites, *ibid.* 1850, in-8° oblong.

**GREEN** (SAMUEL), célèbre facteur d'orgues anglais, naquit en 1740. Il fit son apprentissage pour l'art de la construction de ces instruments dans les ateliers de Byfield, de Bridge et de Jorlans, les meilleurs facteurs de cette époque, en Angleterre. Plus tard, il fut lié d'intérêt avec Byfield le jeune, qui fut son collaborateur pour plusieurs instruments. Son grand-mérite lui avait procuré le patronage du roi Georges III, et Burney dit qu'à l'époque où il écrivait son *Histoire de la musique* (1776-1789), Green était en possession de la faveur publique et l'emportait sur tous les autres facteurs anglais. M. le docteur Rimbault, très-bon juge en tout ce qui concerne la musique, dit que les orgues construites par ce fac-

teur se font remarquer par le charme, la distinction et l'originalité des timbres : il ajoute que Green n'a jamais été surpassé dans cette partie si importante de l'art (Voyez *New History of Organ*, par M. Rimbault, p. 104, dans le livre de M. Ed. J. Hopkins, *The Organ ; its History and Construction*, Londres, 1855, gr. in-8°). Green mourut à Isleworth, à l'âge de 56 ans, le 14 septembre 1796. Son activité productive avait été considérable. Les orgues construites par lui sont : I. *Orgues de cathédrales et de collèges* : 1° à Canterbury (1784) ; 2° à Wells (1786) ; 3° à Windsor (1790) ; 4° à Lichtfield (1789) ; 5° à Salisbury (1792) ; 6° à Rochester (1791) ; 7° à Bangor (1770) ; 8° à York (restauré seulement) ; 9° à Cashel (1786) ; 10° au nouveau collège d'Oxford (restauré seulement) ; 11° au collège de la Trinité, à Dublin ; 12° au collège de Winchester (1788). — II. *Orgues de chapelles, à Londres* : 18° à l'hôpital de Sainte-Catherine (1778) ; 14° à Saint-Botolph, Aldersgate street ; 15° à Saint-Pierre-le-Pauvre ; 16° à Sainte-Marie, de Hill ; 17° à Saint-Michel (Cornhill) ; 18° à Saint-Olaf, Hart street (1781) ; 19° à la chapelle de Broad street (Islington) ; 20° à la chapelle de la Madeleine ; 21° à Freemasons Hall. — III. *Orgues pour diverses localités* : 22° à Saint-Pétersbourg ; 23° à l'hôpital de Greenwich (1789) ; 24° à Steaford, dans le comté de Lincoln ; 25° à Saint-Thomas d'Hardwick, à Manchester (1787) ; 26° à Helston, dans le comté de Cornouailles (1796) ; 27° à Walsal, dans le comté de Staf-ford ; 28° à Wrexham ; 29° à Wycombe ; 30° à Nayland, dans le duché d'Essex ; 31° à Wisbeach, près de Cambridge (1780) ; 32° à Cirencester ; 33° à Macclesfield ; 34° à Saint-Pierre, de Stockport (1788) ; 35° à Bath ; 36° à la chapelle de Saint-Michael ; 37° à Tunbridge ; 38° à Loughborough ; 39° à Tamworth ; 40° à Walton ; 41° à Leigh ; 42° à Chatham ; 43° à Bolton, dans le comté de Lancastre (1795) ; 44° à Cram-bourne, dans le Cournouailles ; 45° dans la chapelle épiscopale d'Aberdeen ; 46° à l'église de Kingston (à la Jamaïque).

**GREEN** (JAMES), organiste et directeur du chœur de la paroisse de Hult, dans le comté d'York, en Angleterre, vers 1710. On a de lui un livre de psalmodie et de chants pour les antiennes à deux ou à quatre voix, avec les ornements en usage dans ce temps, précédés de principes de musique basés sur l'ancienne méthode de solmisation par les nuances. Ce recueil a pour titre : *A Book of Psalmody : containing chantingtunes for Venite exultemus, Te Deum laudamus, Jubilate Deo,*

*Magnificent, Cantate Domino, Nunc dimittis, and the reading-Psalms, with thirteen Anthems, and great variety of Psalm-tunes in four parts, both to the old and new versions* (Livre de Psalmodie, contenant les chants pour le *Venite exultemus*, etc., et les psaumes courants, avec treize antiennes et une grande variété de chants des psaumes à quatre parties, sur l'ancienne et la nouvelle version). La onzième édition de ce livre a été publiée à Londres, chez Hitch et Hawes, en 1751, 1 vol. in-8°. Les chants de Green ont été en usage pendant près d'un siècle dans les paroisses de Hull, Lincoln, Lowth et Gainsborough.

GREENE (MAURICE), fils d'un ecclésiastique anglais, naquit à Londres, en 1696, et fit ses premières études de musique dans le chœur de Saint-Paul, sous la direction de King. Richard Brind, organiste de cette cathédrale, lui donna ensuite des leçons d'orgue. En 1716, Greene, âgé seulement de vingt ans, fut nommé organiste de Saint-Dunstan, à Londres; au mois de février 1717, il succéda à Purcell, comme organiste de Saint-André (Holborn), et l'année suivante, l'orgue de Saint-Paul étant devenu vacant par la mort de Brind, il l'obtint avec cinquante livres sterling d'appointements. Après la mort du docteur Croft, en 1737, Greene fut nommé organiste et compositeur de la chapelle royale. Trois ans après, il prit le grade de docteur en musique à l'Université de Cambridge, et il obtint en même temps le titre de professeur de cette Université, en remplacement du docteur Tudway. Le morceau qu'il composa pour son exercice de docteur en musique fut l'ode de sainte Cécile, de Pope.

Homme médiocre, bien que considéré par ses compatriotes comme un artiste distingué, le docteur Greene, comme tous ceux de son espèce, réussissait surtout par l'intrigue et la flatterie près des hommes puissants qui pouvaient lui être utiles. C'est ainsi qu'il témoignait à Hændel une amitié vive et une admiration sans bornes, tandis qu'il agissait de même auprès de Bononcini, rival de ce grand homme, dénigrant l'un auprès de l'autre. Hændel, ayant découvert ce manège, rompit avec Greene et l'accabla de son mépris; alors celui-ci leva le masque et devint un des plus ardents détracteurs de l'illustre maître. Plus tard, sa conduite fut plus blâmable encore envers Bononcini, dans la malheureuse affaire du Madrigal de Lotti (voyez BONONCINI), et ce dernier trait le rendit si odieux, qu'il fut obligé de se retirer de l'Académie de musique. Un héri-

tage considérable qu'il recueillit après la mort de son oncle *Sergeant Greene*, le consola de ses disgrâces, et le mit en état de vivre dans l'indépendance. Il mourut à Londres, le 1<sup>er</sup> septembre 1755. Greene avait composé une suite de leçons pour le clavecin et se proposait de la publier, mais un marchand de musique, nommé Wright, s'en procura une copie prise furtivement, et la fit paraître avec tant de fautes, que Greene fut obligé de la désavouer et de nier qu'il en fût l'auteur. Telle est du moins la version de cette anecdote présentée par quelques écrivains anglais; mais il paraît que les amères critiques que Hændel fit de cet ouvrage firent la cause principale du désaveu de Greene. Il a beaucoup écrit pour l'église et a composé plusieurs opéras anglais: on a dit que sa musique dramatique n'était que de la psalmodie, et que ses antiennes sentaient le théâtre. Parmi les ouvrages de sa composition qui ont été publiés, on cite, outre les leçons de clavecin dont il a été parlé précédemment: 1<sup>o</sup> *Te Deum*, exécuté dans l'église de Saint-Paul, en 1724. 2<sup>o</sup> Quarante antiennes avec orchestre, dans le style dramatique de son temps. 3<sup>o</sup> *The Amoretts of Spencer* (sonnets en musique). 4<sup>o</sup> *Song of Deborah*. 5<sup>o</sup> *Collection of catches, canons and two parts songs*. 6<sup>o</sup> Deux livres de cantates et de chansons anglaises, Londres, in-fol. 7<sup>o</sup> 6 *select anthems in score* (Six antiennes choisies en partition), par Greene, Croft et Purcell, Londres, Preston. 8<sup>o</sup> Trois concertos pour le clavecin, Londres, Bland. 9<sup>o</sup> Leçons pour le clavecin, *ibid.* 10<sup>o</sup> Trois sonates séparées pour le clavecin, *ibid.* 11<sup>o</sup> Sonate pour clavecin et violon, Londres, Preston. 12<sup>o</sup> *XII capital voluntaries with fugues* (Douze grands préludes avec fugues), Londres, Bland. 13<sup>o</sup> Quatuors pour quatre violes, Londres, Preston. Dans ses dernières années, Greene s'occupa presque exclusivement de corriger les fautes de copie des meilleurs morceaux de musique d'église composés par les compositeurs les plus célèbres de l'Angleterre, et de les disposer en collection. Avant de mourir, il remit ce travail au docteur Boyce, son ami, qui le termina et le publia sous le titre de *Cathedral Music* (voyez BOYCE). Cette collection est la plus belle et la plus complète qui ait paru en Angleterre.

GREFINGER ou GRÆFINGER (JEAN-WOLFGANG), musicien allemand ou plutôt croate, naquit dans le second moitié du quinzième siècle. Il fut prêtre et vécut à Vienne. Comme musicien, il fut élève de Paul Hofheimer. On connaît de lui quelques airs



à quatre voix imprimées dans le recueil rarissime qui a pour titre : *Aurelii Prudentii Cathemerinon : hoc est Diurnarum rerum opus varium, et cum linguae elegantia, tum sententiarum gravitate, frequentis lectione dignissimum. Cujus singulis Odīs singulas harmonias quatuor vocum, nusquam antea impressas, Hieronymus Victor calcographus, singulari diligentia emendatus, in studiosorum communem utilitatem adiecit : componente aliquando eas Domino Wolfgango Grefinger Pannone, Sacerdote Musices peritissimo, Viennæ Austris, anno 1515, in-4<sup>o</sup>. Ce recueil est précédé d'une préface de Rodolphe Agricola. On trouve deux motets de Grefinger, à quatre et cinq voix, dans le recueil intitulé : *Secundus Tomus novis operis musici, sex, quinque et quatuor vocum, nunc recens in lucem editus*, Noribergæ in celeberrima Germaniæ urbe arte Hieronymi Graphæi civis Noribergensis, 1558, petit in-4<sup>o</sup> obl. On trouve aussi des pièces de cet auteur dans le recueil qui a pour titre : *Sacrorum Hymnorum liber primus. Centum et triginta quatuor Hymnos continens, ex optimis quibusque Authoribus musicis collectus*, Vitebergæ, apud Georgium Rhav, anno 1542, petit in-4<sup>o</sup> obl. Grefinger fut éditeur du rare antiphonaire imprimé à Vienne, en caractères gothiques et en notation allemande, sous ce titre : *Psalterium Patausense Antiphonis, Responsoris Hymnisque in notis musicalibus*. Au deuxième feuillet on lit : *Nocturnus dominicalis incipit Psalterium cum notis, Antiphonis et Hymnis Dominicis diebus ad matutinas*; et à la fin : *Psalterium Davidicum cum suis Antiphonis, Responsoris ac Hymnis. Sub notis recte typ. concernentibus : per Joannem Winterburger civem Viennæ, anno Domini 1512, studiosè iusta ritum patauens. impressum : et per Dominum Wolfgangum Grefinger musicum diligenter emendatum, in-fol.**

GRÉGOIRE I<sup>er</sup> (S.), surnommé LE GRAND, fut élu pape en 590, et succéda à Pélage II. Il était fils du sénateur Gordien, et descendait d'une ancienne famille patricienne. Il mourut à Rome, le 12 mars 604, à l'âge de soixante-deux ans, et dans la quatorzième année de son pontificat. Les événements de sa vie appartiennent à l'histoire de l'Eglise, et ce n'est point ici qu'ils doivent être rapportés : on se bornera donc dans cette notice à rappeler la réforme que ce pape fit du chant ecclésiastique, lequel, depuis ce temps, prit son nom, et fut appelé *Grégorien*. A vrai dire, il

serait très-difficile de déterminer avec précision en quoi consista cette réforme : on sait seulement que Grégoire composa l'antiphonaire de fragments pris dans le chant de l'église grecque, réunis aux mélodies de saint Ambroise, de Paulin, de Licentius et de quelques autres auteurs des premiers chants de l'église d'Occident; c'est pourquoi cet antiphonaire fut appelé *centonien*. Mais, suivant la tradition, ce n'est point à cela seul que se serait borné le travail du saint pontife; car on lui attribue la constitution définitive de la tonalité du plain-chant dans les huit tons vulgaires. A ce sujet plusieurs observations se présentent. La tonalité des chants de l'église grecque avait été formée sur le modèle des sept modes les plus anciens, déjà abandonnés au temps d'Aristoxène (environ trois cents ans avant Jésus-Christ), et reproduits de nouveau avec d'autres noms par Ptolémée. A ces sept modes, l'Eglise grecque en avait ajouté un huitième, qui était la répétition du premier à l'octave supérieure. Ces huit modes de l'église grecque commençaient par l'hypodorien (lequel était le plus grave), et se suivaient dans l'ordre diatonique, en s'élevant chacun d'un degré. Suivant la tradition, saint Ambroise n'aurait pris pour le chant de son église que quatre de ces modes, c'est-à-dire, le quatrième (*dorien*), le cinquième (*phrygien*), le sixième (*lydien*) et le septième (*mizolydien*). J'ai suivi cette tradition autrefois; mais, en 1850, j'ai trouvé des chants du mode hypodorien (deuxième des tons ordinaires du plain-chant) et de l'hypolydien (sixième du plain-chant) dans un livre de chœur du chant ambrosien, manuscrit de la fin du treizième siècle qui est à la Bibliothèque ambrosienne de Milan. Si saint Ambroise a pris, pour le chant de son église, la tonalité grecque toute entière, il est au moins douteux qu'il en ait fait la classification en quatre tons *authentiques* et quatre tons *plageaux*, telle qu'elle est dans la constitution du plain-chant. Camille Perego dit, dans sa *Règle du chant ambrosien*, qu'il n'y eut, antérieurement à Guido d'Arezzo, d'autres tons que les quatre authentiques, lesquels étaient fatigants et peu agréables, et que ce fut ce moine qui y ajouta les quatre tons plageaux (1). Une erreur si singulière a droit d'étonner de la part d'un homme aussi instruit que le prêtre Perego; car, dès le

(1) Prima di Guido monacho Aretino... non erano in uso altri toni, che gli autentici, e ciascun de quali poi, perche erano molto faticosi, e poco dilettevoli, esso aggiunse il suo plagale. *La Regola del canto fermo ambrosiano*, Tratt. 2<sup>o</sup>, cap. IV, p. 25.

huitième siècle, Alcuin écrivait, dans le livre concernant la musique, lequel est contenu dans son *Traité de la Philosophie*, qu'il y a huit tons dans le chant; que les plus élevés se nomment *authentiques*, et les inférieurs, *plagaux*. Le huitième chapitre du *Traité de la discipline de la musique* du moine Aurélien de Réomé, écrit dans le même temps, traite des huit tons divisés en authentiques et plagaux; enfin, Hucbald, moine de Saint-Amand, a fait une très-longue exposition des huit tons dans un de ses traités de musique, composé à la fin du neuvième siècle ou au commencement du dixième.

D'autre part, Boèce et Cassiodore, hommes illustres du sixième siècle, que l'Église révère et qui ont écrit de longs ouvrages sur des matières théologiques, sont aussi auteurs de traités de musique dans lesquels on ne trouve que l'exposé de la tonalité des Grecs. Cassiodore, qui vivait encore en 562, ne connaît que les quinze modes d'Alypius et ne dit pas un mot d'un système de tons différent pour l'usage de l'Église catholique; quarante-deux ans seulement séparant le temps où il vivait encore dans le monastère qu'il avait fondé, et l'année de la mort de saint Grégoire. Il est donc présumable qu'avant ce saint pontife rien n'était réglé d'une manière uniforme pour la tonalité des chants ecclésiastiques; tandis qu'Alcuin nous apprend que de son temps la doctrine de cette tonalité était si bien répandue, que tout musicien devait savoir que la musique tout entière était contenue dans les huit tons (*Octo tonos in musica consistere muscus scire debet*). Tout porte donc à croire que c'est à saint Grégoire qu'appartient la classification des huit tons de l'Église grecque dans un système différent. Dans ce système nouveau, le mode *hypodorien* ne fut plus le premier, l'*hypophrygien* le second, l'*hypolydien* le troisième, et ainsi de suite en montant diatoniquement; mais le *dorien* fut le premier ton, le *phrygien* le troisième, le *lydien* le cinquième, et le *mixolydien* le septième; ceux-là furent appelés *authentiques*. Par un simple renversement de tétracordes, à une quarte au-dessus de chacun des tons authentiques furent placés les tons *plagaux*, et il fut réglé que la finale des chants de ces tons auxiliaires serait celle des modes authentiques.

La formation du premier recueil officiel des chants de l'Église catholique et le règlement de la tonalité de ces chants sont donc la part qui ne paraît pas pouvoir être contestée à saint Grégoire; mais de quelle notation se ser-

vit ce saint personnage pour écrire l'antiphonaire auquel il a donné son nom? Ici il y a un dissentiment profond. Je me suis trouvé engagé dans des luttes ardentes à ce sujet, parce que j'ai soutenu que cette notation devait être celle des lettres romaines. Mon opinion s'est formée à cet égard de ce que Boèce explique, dans son *Traité de musique*, les signes de la notation grecque par ces mêmes lettres; ce qui démontre jusqu'à l'évidence que leur signification musicale était connue des musiciens en Italie: car on n'explique pas l'inconnu par l'inconnu. Le conseiller Kiesewetter (voyez ce nom) me mit au défi de citer des chants notés avec ces lettres ailleurs que dans des traités de musique du onzième siècle, et je répondis à ce défi en lui indiquant l'office de saint Thurlave ou Thurlaf, composé en 743 et noté avec les quinze premières lettres de l'alphabet latin, et le traité de musique de Hucbald, intitulé: *Musica enchiridiadis*, de la fin du neuvième siècle, où la notation par les lettres est employée. A cela Kiesewetter répondit en affirmant que l'antiphonaire de saint Grégoire fut noté dans la notation du moyen âge employée dans un grand nombre de livres de chant et qu'on désigne par le nom de *neumes*; et il en donna pour preuve un manuscrit du monastère de Saint-Gall, que, d'après une ancienne tradition, il déclara une copie authentique de l'antiphonaire du saint pontife. A l'inspection de la notation de ce manuscrit, je fis observer qu'elle n'a jamais été en usage en Italie sous cette forme et que la copie dont il s'agissait a dû être faite en Allemagne. Sept ans après cette discussion (voyez la *Gazette musicale de Paris*, ann. 1844), le P. Lambillote (voyez ce nom) a publié: *Antiphonaire de saint Grégoire. Fac simile du manuscrit de Saint-Gall, huitième siècle* (Paris, 1851, un volume gr. in-4°), avec une préface dans laquelle il me tance vertement de n'avoir pas cru à l'authenticité de cette œuvre attribuée à saint Grégoire; mais en 1850, dom Anselme Schübiger, savant musicien, liturgiste et archéologue, maître de chapelle à l'abbaye d' Einsiedeln (en Suisse), qui a examiné avec soin et a étudié le manuscrit de Saint-Gall, a établi d'une manière irrésistible (dans la *Revue de musique ancienne et moderne*, n° 12, décembre 1856, p. 721 et suiv.), et par une analyse rigoureuse: 1° Que ce manuscrit n'est point un antiphonaire, puisqu'il ne contient pas une seule antienne, mais un *graduel*, et conséquemment, que ce n'est pas une copie de l'antiphonaire de saint Grégoire; 2° Que sa

notation et son écriture n'appartiennent pas au huitième siècle, mais au dixième. Or, ces propositions sont précisément celles que j'ai émises, en 1844 (*Gazette musicale de Paris*, p. 223, première colonne), dans ma discussion avec Kiesewetter.

De tout ce qui précède il résulte que la question concernant la notation dont s'est servi saint Grégoire pour son antiphonaire reste indécise ; cependant il paraît raisonnable de croire que puisqu'il existait à Rome, de son temps, une notation par les lettres latines, laquelle était simple, d'une lecture facile et connue des chœurs, c'est de cette notation qu'il a dû faire usage, plutôt que d'une collection de signes compliqués qui, bien que généralement employés plus tard pour la notation des livres de chant, présentaient d'inextricables difficultés qui ne furent aplanies que par l'application de certains accessoires, et surtout par les lignes que les couleurs aidaient à distinguer.

A l'égard du chant des antiennes qui se trouvait dans l'antiphonaire de saint Grégoire, il n'existe plus ou, du moins, on ne connaît pas aujourd'hui de manuscrit dans lequel on puisse le retrouver avec certitude. La plupart des mélodies en usage dans l'église ont été composées dans des temps postérieurs, et du chant grégorien il ne reste plus guère que la tonalité. La prosodie et le rythme paraissent avoir disparu de la langue latine chantée au temps de saint Grégoire ; on croit qu'il acheva de l'effacer, et que, dans son antiphonaire, toutes les syllabes étaient notées à temps égaux. Le chant à notes égales s'est conservé chez les Bernardins et chez les Chartreux jusqu'à la fin du dix-huitième siècle.

**GRÉGOIRE DE BRIDLINGTON**, chanoine régulier de l'ordre de Saint-Augustin, fut ainsi appelé parce qu'il était préchantre dans un monastère à Bridlington, ville du comté d'York, en Angleterre, et qu'il en fut nommé prier, en 1217. Tanner le cite, dans sa *Bibliothèque britannique* (p. 358), comme auteur d'un livre intitulé : *De Arte musicæ lib. III*. Aucun catalogue imprimé des bibliothèques d'Angleterre ne mentionne cet ouvrage.

**GRÉGOIRE (PIERRE)**, docteur en droit, né à Toulouse, vers 1510, enseigna d'abord le droit à Cahors, puis à Toulouse. Le duc Charles l'attira en Lorraine, et lui confia une chaire de droit civil et de droit canon dans l'Académie de Pont-à-Mousson. Il s'y distingua et mourut en 1597. Au nombre des ouvrages

qu'il a publiés, il en est un qui a pour titre : *Syntaxis artis mirabilis, Libris XL comprehensa*, Lugduni, 1574. Deux vol. in-8°. Il y traite de la musique, en vingt pages, dans les chapitres III-XXI du douzième livre. Il y a eu des éditions de cet ouvrage, publiées à Cologne, en 1600 et 1610.

**GREGORI (JEAN-LAURENT)**, violoniste et compositeur du dix-septième siècle, était au service de la république de Lucques, en 1695. Il a fait imprimer de sa composition : 1<sup>o</sup> *Arie in stile francese a 1 e 2 voci*, Lucques 1698. 2<sup>o</sup> *X concerti a 4 voci*, ibid. 1698. 3<sup>o</sup> *Cantate da camera a voce sola*, ibid., 1699.

**GREGORIO (ANNIBAL)**, compositeur, né à Sienne, vers la fin du seizième siècle, fut maître de chapelle de l'église cathédrale de cette ville, et membre de l'Académie des *Intronati*. On a de sa composition : *Il primo libro de madrigali a cinque voci*. Stampa del Gardano, Venetia, 1617, in-4°. Cet ouvrage ne se distingue par aucune qualité particulière. Il paraît que Gregorio était peu satisfait du succès de ses compositions, car il se plaignait beaucoup de l'envie et des envieux, dans l'épître dédicatoire de ce recueil. Un autre œuvre de ce musicien est connu sous ce titre : *Sacæ cantiones et Lamentationes, 2, 3 et 4 vocum*, Sienne, 1620.

**GREGORIUS (P.)**, compositeur de musique d'église, né en Allemagne, est connu par un ouvrage de sa composition intitulé : *Encomium Verbo incarnato ejusdemque matri musicis decantatum*, Ingolstadt, 1618.

**GREGORY (JEAN)**, savant antiquaire et orientaliste, né à Amsterdam, en 1607, a passé la plus grande partie de sa vie en Angleterre : il est mort à Hindlington, en 1646. Dans ses *Opera posthuma*, publiées à Londres, 1650-1683, in-4°, on trouve une dissertation intitulée : *De More canendi symbolum Nicæum*. Il y traite (p. 49 et suiv.) : *De Organis musicis hydraulicis et pneumaticis*.

**GREINER (JEAN-CHARLES)**, mécanicien et facteur d'instruments à Wetzlar, né en cette ville, en 1755, a exécuté un instrument à clavier, monté de cordes à boyau, mises en vibration par de petits archets cylindriques, à l'imitation d'une ancienne invention renouvelée, en 1754, par Hohlfeld de Berlin. En 1779, Greiner construisit un de ces instruments, auquel, sur l'invitation de l'abbé Vogler, il avait adapté un piano ordinaire. Cette combinaison de Greiner offrait beaucoup d'imperfections ; Schmidt, facteur allemand, fixé à Paris, l'a reproduite dans un instrument qui a été mis

à l'exposition des produits de l'industrie en 1806. Depuis lors, il a été fait, d'après divers systèmes, différents essais d'instruments à claviers, à cordes et à sons soutenus ; celui de M. Dietz fils est resté jusqu'à ce jour le moins imparfait. Greiner est mort à Wetzlar, le 8 octobre 1798, à l'âge de cinquante-cinq ans.

**GREINER (JEAN-THÉOBORD)**, fils de Jean-Martial Greiner, violoniste de la chapelle du duc de Wurtemberg (1), naquit à Stuttgart, vers le milieu du dix-huitième siècle. On a de lui : 1<sup>o</sup> Symphonies pour l'orchestre, op. 1 et 2. Amsterdam, 1784. 2<sup>o</sup> Six duos pour deux flûtes, *ibid.* Il a laissé aussi en manuscrit plusieurs trios pour le clavecin.

**GREININGER (AUGUSTIN)**, compositeur allemand du dix-septième siècle, a publié des motets sous ce titre : *Cantiones sacrae* 1, 2 et 3 voc. cum et sine instrum. Augsburg, 1681, in-4<sup>o</sup>.

**GREIS (JEAN)**, professeur de musique à Bonn, vivait dans cette ville en 1840. On a de lui un petit ouvrage qui a pour titre : *Der erste Unterricht in der Harmonielehre* (La première instruction dans la science de l'harmonie). Bonn, Simrock, in-8<sup>o</sup>.

**GREITER (MARTIN)**, musicien de la cathédrale de Strasbourg, mort dans cette ville le 20 décembre 1550, a publié un traité de musique intitulé : *Elementale musicum juvenutis accomodatum*. Strasbourg, 1544, in-8<sup>o</sup>. Il y a une seconde édition de cet ouvrage, Strasbourg, 1546. Greiter fut un homme de mérite très-distingué dans l'art d'écrire la musique de son temps. On a de lui une chanson allemande à deux voix, qui se trouve dans le premier volume des *Strenia gallica, latina et germanica*, publiés par Georges Rhav, à Wittenberg, en 1545 ; mais il mérite surtout d'être signalé pour un chant latin à quatre voix dont les premiers mots sont *Passibus ambiguis*. Sur une phrase du ténor, laquelle se répète après un repos plus ou moins long, en montant de quarte en quarte, ou descendant de quinte, et conséquemment passant toujours dans des tons différents, par la méthode ancienne qui était appelée *chant*

*seint*, Greiter a établi, entre les trois autres parties, un travail d'imitations d'une remarquable élégance, faisant chanter toutes les voix d'une manière naturelle, et sans y introduire une seule intonation difficile. Ce morceau, chef-d'œuvre de facture, pour le temps où il a été écrit, se trouve dans le livre de Grégoire Faber (voyez ce nom), intitulé : *Musices practicae erotematum* (pages 140 et suivantes).

**GRELL (JOSEPH-ÉPHRAÏM)**, prédicateur à l'église Sainte-Marie, de Berlin, naquit dans cette ville en 1771, et y mourut le 17 mars 1821. On a de lui quelques livres de théologie ; il n'est cité ici que pour un petit ouvrage qui a pour titre : *Dr Martin Luthers geistliche Lieder nebst dessen Gedanken über die Musica, von neuen gesammelt und herausgegeben durch eine Festgabe zur Reformationstier* 1817 (Cantiques spirituels du docteur Martin Luther, suivis de ses idées sur la musique ; recueillis de nouveau et publiés à l'occasion de la fête anniversaire de la Réformation, en 1817), Berlin, 1817, in-8<sup>o</sup> de xii et 68 pages.

**GRELL (ÉDOUARD)**, neveu du précédent et directeur de l'Académie royale de chant de Berlin, est né dans cette ville en 1799. Doué des plus heureuses dispositions pour la musique, il fit de si rapides progrès dans cet art, qu'à l'âge de 17 ans, il put être nommé organiste de l'église Saint-Nicolas, et en remplir les fonctions de manière à justifier le choix qu'on avait fait de lui. Dans sa dix-huitième année, il fit sensation par l'exécution d'une fugue d'Albrechtsberger sur l'orgue dans un concert de musique religieuse. Membre de l'Académie de chant dirigée alors par Zelter, il y fut employé d'abord comme accompagnateur ; plus tard, il en fut un des sous-directeurs, et après la mort de Rungenhagen (voy. ce nom), il lui succéda dans la direction. Il est aussi membre correspondant de la Société hollandaise de Rotterdam pour l'encouragement de la musique, de l'Académie des beaux-arts de Berlin, et décoré de l'ordre de l'Aigle rouge. Comme compositeur, il a fait exécuter à Berlin des cantates religieuses, des psaumes et un *Te Deum* : il a publié dans cette ville : 1<sup>o</sup> Des préludes pour l'orgue, œuvres 4 et 20. 2<sup>o</sup> Des *Lieder* et chants à voix seule avec piano, op. 1, 12 et 14 ; 3<sup>o</sup> des mélodies chorales, des hymnes et des motets pour quatre voix d'hommes, op. 2 et 5 ; 4<sup>o</sup> des motets à trois et à quatre voix, op. 13, 22, 32 et 34 ; 5<sup>o</sup> des psaumes à huit et onze voix, op. 26 et 33 ; 6<sup>o</sup> des chants de Noël à deux et trois voix, op. 10 et 16, etc.

(1) Ce Jean-Martial Greier était né à Constance, le 8 février 1734, et s'était livré d'abord à l'étude de la théologie ; mais ayant fait de rapides progrès sur le violon, il se rendit en Italie, visita Venise, puis alla à Padoue, où il reçut des leçons de Tartini. De retour en Allemagne, il entra au service de la cour de Stuttgart, à l'âge de vingt-trois ans. Artiste de talent sur son instrument, il paraît s'être borné à l'exécution et n'avoir écrit aucune composition.

**GRENERIN** (HENRI), théoriste français, vécut à Paris dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par un ouvrage qui a pour titre : *Livre de théorbe contenant plusieurs pièces sur différents tons, avec une nouvelle méthode très-facile pour apprendre à jouer sur la partie les basses continues et toutes sortes d'airs à livre ouvert; dédié à Monsieur de Lully, écuyer, conseiller secrétaire du Roy, et surintendant de la musique de Sa Majesté*. Paris, Bonneuil (sans date), in-4° obl., gravé sur cuivre.

**GRENET** (...), directeur du concert de Lyon et maître de musique de l'Académie royale de cette ville, a donné à l'Opéra de Paris, en 1737, un ballet intitulé : *le Triomphe de l'harmonie*. La musique de cet ouvrage fut applaudie : on remarqua surtout la troisième entrée qui était celle d'*Amphion*. Quelques années après, Grenet donna *le Triomphe de l'amitié*, divertissement, et enfin il fit représenter, en 1759, *Apollon, berger d'Admète*, en un acte. Ce musicien est mort à Paris en 1761.

**GRENET** (CLAUDE DE), compositeur et amateur de musique, naquit le 24 avril 1771. Dans sa jeunesse, il servit comme officier au régiment d'Orléans; puis il s'est retiré à Chartres, pour y cultiver la musique qu'il aimait avec passion. Kuhn, musicien de la chapelle de Dresde, lui a donné les premières leçons de piano et de composition; mais M. De Grenet dut surtout à ses lectures ce qu'il savait de la théorie de la musique. Il a publié : 1° Trois œuvres de sonates pour le piano, Paris, Gaveaux. 2° Sept concertos pour divers instruments. 3° Six romances avec accompagnement de piano, op. 1. *ibid.* 4° Plusieurs œuvres de quintettes et de quatuors pour violon, Paris, Launer. Il a laissé en manuscrit un très grand nombre de compositions instrumentales qui ont été exécutées à Paris, en 1829 et 1850. M. De Grenet est mort à Chartres, en 1851.

**GRENIE** (GABRIEL-JOSEPH), amateur de musique, né à Bordeaux en 1756, est mort à Paris le 3 septembre 1837, à l'âge de quatre-vingt-un ans. Il était jeune lorsqu'il se rendit à Paris, où il occupa jusqu'en 1850 des emplois dans des administrations publiques ou particulières. On lui doit la découverte de l'instrument qu'il a appelé *orgue expressif*. À vrai dire, il ne réclame pas le mérite de l'invention primitive, car il rapporte, dans un de ses écrits sur ce sujet, que l'idée lui en avait été

fournie par un jeu d'orgue de deux octaves, qui se trouvait chez un de ses amis, vers 1790. En 1810, il fit connaître le premier de ces instruments qui n'était qu'un orgue de chambre; il le soumit à l'examen de l'Institut de France et du Conservatoire de Paris : des rapports favorables furent faits par le physicien Charles et par Méhul, au nom de ces institutions, et imprimés dans la même année à Paris, chez Porthmann. Depuis lors, Grenié a construit des orgues expressifs sur des échelles beaucoup plus considérables au Conservatoire de Paris, au couvent du *Sacré-Cœur* de cette ville, et M. Biot, dans son grand *Traité de physique*, ainsi que dans l'abrégé de cet ouvrage, a donné une analyse détaillée, mais assez peu exacte, des principes qui ont dirigé Grenié. Plusieurs tentatives avaient été faites longtemps avant Grenié, pour obtenir dans l'orgue le *crescendo* et le *decrescendo* des sons. Le premier moyen dont on s'était servi consistait à ouvrir des trappes à la caisse de l'instrument, et à les refermer par une pédale, pour laisser entendre les sons avec plus ou moins d'intensité; à ces trappes on avait ensuite substitué des jalousies qui avaient diminué le défaut du bâillement que faisaient entendre les trappes. On avait aussi trouvé le moyen de faire sortir successivement des registres qui ajoutent des unissons à d'autres unissons, et augmentent ainsi la puissance sonore, mais non par une gradation insensible, comme le véritable *crescendo*. La découverte de Grenié consiste en un procédé mécanique pour ouvrir ou fermer progressivement la soupape qui fournit du vent aux tuyaux, de manière à modifier la puissance d'insufflation d'une manière analogue à celle d'un musicien qui joue du hautbois, de la clarinette ou du basson, et cela par la pression plus ou moins forte du pied sur une pédale. De plus, ayant remarqué que les battements de l'anche sur les parois du bec, ou de la rigole, donnent à la qualité du son quelque chose de rauque et de dur, Grenié a ajusté celles de son instrument de manière à la faire agir librement dans l'ouverture qui lui est laissée, et sur laquelle elle est ajustée avec beaucoup de précision. L'élasticité naturelle de l'anche suffit pour la ramener après qu'elle a été mise en vibration par l'air, et de cette manière s'opère le mouvement alternatif et vibratoire d'où résulte un son beaucoup plus pur que dans les jeux où l'anche bat sur les parois de la rigole. C'est ce même procédé qui a été employé dans tous les instruments du genre de l'*Éolodion*, tels que le *physarmo-*

nica, l'adérophone, etc. (1). Le principe de l'anche libre a été trouvé dans une haute antiquité par les Chinois; car leur instrument appelé *Cheng*, qui est très-ancien, est composé de tuyaux de bambou avec des anches de cette espèce. La difficulté de maintenir l'accord des flûtes avec les jeux d'anches, sous une pression non constante du vent, a déterminé Grenié à ne mettre dans ses premiers instruments que des jeux d'anches: car on sait que les flûtes montent lorsqu'on souffle avec force dans leur embouchure, tandis qu'elles baissent progressivement à mesure qu'on diminue la puissance d'insufflation; mais, postérieurement, l'ingénieux inventeur de l'orgue expressif avait trouvé un moyen pour maintenir la justesse des flûtes sous une pression quelconque du vent en l'établissant au point le plus faible, avec un compensateur placé au-dessus de l'orifice des tuyaux et qui, abaissé par un petit soufflet, lequel se soulève, en raison du vent surabondant entré dans une rainure placée parallèlement à l'un des côtés du tuyau, rétablit l'équilibre de l'intonation. Au reste, Grenié paraît en être resté aux expériences sur ce moyen, car on ne connaît de lui aucun instrument dans lequel il en ait fait usage. Sébastien Érard a complété le système de l'orgue expressif, au moyen d'un clavier particulier de récit, dont chaque tuyau a son expression propre et indépendante, par l'ouverture progressive de sa soupape, laquelle résulte de la pression plus ou moins forte du doigt sur la touche. Grenié a publié un petit écrit qui a pour titre :

(1) Cette invention n'était pas absolument nouvelle; un Allemand, nommé Krutzenstein, qui vivait à Saint-Petersbourg sous le règne de Catherine, paraît avoir employé le premier les anches libres dans les tuyaux d'orgue. Rackwitz, l'abbé Vogler, Sauer, Kober et d'autres Allemands avaient employé ensuite ces anches dans des instruments construits avant 1807. Godefroid Weber, en rappelant ces faits dans le n° 45 de la *Cercilia*, a contesté les droits de Grenié à cette amélioration du système des jeux d'anches; mais outre que Grenié n'avait jamais été en Allemagne et ne savait pas un mot d'allemand, il est prouvé par les registres des séances du comité d'enseignement du Conservatoire de Paris qui ont été entre les mains de Vinit, ancien secrétaire de cette école, que douze ans avant de produire son orgue expressif en public, Grenié avait fait, le 30 nivôse an VI (janvier 1798) des essais de comparaison entre des tuyaux à anches ordinaires et à anches libres.

En ce qui concerne la théorie des jeux d'orgue à augmentation et diminution du son, on trouve d'excellentes observations dans la dissertation de Guillaume Weber (voies ce nom) intitulée : *Leges oscillationis oriumda conjungatur, ut oscillare non possint, nisi simul et synchronice, exemplo illustrata tuborum linguatorum*; Halle, 1827. On peut voir aussi sur le même sujet un morceau du même savant dans le n° 45 de la *Cercilia*, et dans la *Revue musicale*, t. XI, p. 257 et 353.

*Réponse à un article inséré au Journal des Débats du 16 septembre dernier (1829), et extraits de divers rapports faits par l'Institut et par le Conservatoire de musique, sur les petites et grandes orgues expressives de Grenié*, Paris, sans date (1829), une feuille in-8°. Il y a aussi de lui quelques autres opuscules sur le même sujet : leurs titres me sont inconnus.

**GRENIER** (GABRIEL), harpiste et compositeur, vécut à Paris dans la dernière moitié du dix-huitième siècle. Il y a publié : 1° Six romances avec accompagnement de harpe ou de piano, Paris, Leduc, 1795. 2° Sonates pour la harpe, Paris, Cousineau. 3° Premier recueil de divertissements pour la harpe et violon obligé, op. 7, Paris, Leduc, 1794.

**GRENSER** (CHARLES-AUGUSTE), facteur d'instruments de la cour de Dresde, né, en 1720, à Wiehe, en Thuringe, a eu de la réputation pour les flûtes, hautbois, clarinettes et bassons sortis de ses ateliers. Il avait étudié l'art de la facture des instruments chez Pöschmann, à Leipsick. A l'âge de dix-neuf ans, il se rendit à Dresde, et, pendant cinquante-cinq ans, il y travailla avec succès. En 1796, il a cédé son établissement à son neveu, et s'est retiré. Il vivait encore en 1810, âgé de quatre-vingt-dix ans.

**GRENSER** (HEINRICH), neveu et élève du précédent, est le premier inventeur de la clarinette basse; il fit connaître cet instrument en 1795. Il a donné quelques renseignements dans l'*Intelligens Blatt* de la Gazette musicale de Leipsick (an II, n° 11) sur la construction de ses flûtes et sur celles de Tromlitz; enfin il a fait une description d'une invention relative à la flûte dans la treizième année de cette gazette (p. 775).

**GRENZBACH** (KARST), professeur de piano à Cassel, né en 1812, s'est distingué comme compositeur de *Lieder*, dont il a publié environ trente recueils. En 1839, il a fait représenter, à Cassel, un opéra comique intitulé : *une Nuit à Smyrne*, qui a été bien accueilli par le public.

**GRENZER** (JEAN-FRÉDÉRIC), né à Dresde, était hautboïste de la musique particulière du roi de Suède, en 1785. En 1779, il a fait graver chez Hummel, à Berlin, six trios pour la flûte. On connaît aussi de cet artiste un concerto pour le basson et quelques symphonies en manuscrit.

**GRESEMUND** (THÉODORE), docteur en droit, né à Spire, dans la deuxième moitié du quinzième siècle, fit imprimer, à l'âge de

quinze ans : *Dialog. in septem artium liberalium defensionem*. Le cinquième dialogue contient une apologie de la musique. Gresemund est mort à Mayence, en 1512.

**GRESNICK** (Antoine-François), compositeur dramatique, né à Liège, en 1752, fut envoyé fort jeune comme pensionnaire au Collège liégeois de Rome, y fit de bonnes études musicales, et alla les terminer à Naples, sous la direction de Sala. Il paraît qu'il écrivit pour les théâtres de Naples avant 1780, car il est compté au nombre des compositeurs dramatiques dans l'*Almanach des Théâtres* de cette année; cependant on ne trouve point de traces de ses premiers travaux. On sait seulement qu'il alla à Londres une première fois avant 1784. Dans cette même année, il retourna en Italie et y composa *il Francese bizzarro*, opéra bouffe, qui fut joué à Savona. Rappelé à Londres, en 1785, il y écrivit *Demetrio*, en trois actes; *Alessandro nell'Indie*, en trois actes, et *la Donna di cattiva umore*. Le succès de ces ouvrages le fit choisir pour être directeur de la musique du prince de Galles. En 1786, il écrivit *Alceste* pour la célèbre cantatrice Mara. Après un séjour de six ans en Angleterre, il vint à Paris en 1791, ne put y trouver l'emploi de son talent, et se rendit à Lyon comme chef d'orchestre du Grand-Théâtre. Il y écrivit un grand opéra intitulé *l'Amour à Cythère*, qui fut représenté en 1795. Le succès de cet ouvrage, qui fut joué dans la même année sur six théâtres de Paris (1), le ramena dans cette ville. Il travailla d'abord pour le théâtre de la rue de Louvois, rival des théâtres Favart et Feydeau, et y donna : 1<sup>o</sup> *Le Savoir-faire*, en deux actes, 1795. 2<sup>o</sup> *Les Petits Commissionnaires*, un acte, 1795. 3<sup>o</sup> *Éponine et Sabinus*, deux actes, 1796. 4<sup>o</sup> *Les Faux Mendians*, un acte, 1796. 5<sup>o</sup> *Le Batser donné et rendu*, un acte, 1796; joli ouvrage dont la partition a été gravée. Au théâtre Montansier : 6<sup>o</sup> *Les Extravagances de la vieillesse*, un acte, 1796; même sujet que *le Jeune Sage et le Vieux Fou*, de Méhul. 7<sup>o</sup> *La Forêt de Sicile*, deux actes, 1797; la partition a été gravée. 8<sup>o</sup> *Le Petit Page, ou la Prison d'État*, un acte, 1797. 9<sup>o</sup> *Les Faux Monnoyeurs, ou la vengeance*, drame en trois actes, mêlé de chant, 1797. 10<sup>o</sup> *Le Tuteur original*, un acte, 1797. 11<sup>o</sup> *La Grotte des Cévennes*, en un acte, 1798. 12<sup>o</sup> *L'Heureux Procès, ou Alphonse et Léonore*, en un

acte, au théâtre Feydeau, 1798. La partition a été gravée. 13<sup>o</sup> *La Tourterelle dans les bois*, en un acte, au théâtre Montansier, 1799. 14<sup>o</sup> *Rencontres sur rencontres*, en un acte, au même théâtre, 1799. 15<sup>o</sup> *Le Réve*, en un acte, au théâtre Favart, 1799; joli ouvrage dont la partition a été gravée. 16<sup>o</sup> *Léonidas ou les Spartiates*, en un acte, à l'Opéra, en société avec Persuis. Cet ouvrage ne réussit pas. Gresnick avait écrit depuis près d'un an *la Forêt de Brahma*, en trois actes, pour l'Opéra, sur un poème de madame Bourdic Viot; mais au moment où il espérait qu'on allait jouer cet ouvrage, il apprit que sa musique n'était reçue qu'à correction; cette déception et la chute de *Léonidas* lui causèrent un profond chagrin qui le conduisit au tombeau, le 16 octobre 1799, à l'âge de quarante-sept ans. Indépendamment des ouvrages cités précédemment, on a gravé de sa composition : 1<sup>o</sup> *Amusement social*, recueil d'ariettes avec accompagnement de piano, Paris. 2<sup>o</sup> *Récréations nouvelles*, ariettes, duos et romances, *idem*, *ibid.* 3<sup>o</sup> Dix romances et ariettes avec accompagnement de piano ou harpe et violon ou flûte, Paris, 1797. 4<sup>o</sup> Duo italien : *Questa è la bella face*, avec accompagnement de piano ou harpe et violon ou flûte, *ibid.*, 1797. 5<sup>o</sup> Symphonie concertante pour clarinette et basson, avec orchestre, exécutée aux concerts de Feydeau, Paris, Pleyel, 1797. Il y a du goût et une certaine grâce mélancolique dans la musique de Gresnick, mais elle manque de verve et d'effet scénique; de là vient qu'elle n'a point obtenu de succès populaires.

**GRESSET** (Jean-Baptiste-Louis), né à Amiens, en 1709, s'est placé, par son joli poème de *Fort-Vert* et sa comédie du *Méchant*, au nombre des bons poètes français. Il entra dans l'ordre des Jésuites à l'âge de seize ans, fut envoyé à Paris pour y compléter son instruction, et rentra plus tard dans le monde, où l'appelaient ses succès littéraires. Admis à l'Académie française, en 1748, il se retira dans le lieu de sa naissance quelques années après, y fonda une académie, s'en repentit bientôt, puis se fit dévot par faiblesse, et finit par désavouer ses titres à la renommée. Il mourut à Paris, le 10 juillet 1777. En 1757, il a fait imprimer un *Discours sur l'harmonie* (Paris, in-8<sup>o</sup> de quatre-vingt-neuf pages) qui a été inséré depuis lors dans toutes les éditions de ses œuvres. Gresset avait écrit d'abord ce discours en latin; il le traduisit en français pour le publier. Ce morceau, vide de faits et d'idées, n'a pu sortir que de la plume d'un

(1) Il y avait alors beaucoup de théâtres à Paris où l'on jouait l'opéra.

homme entièrement étranger à la connaissance et au sentiment de l'art. Il a cependant été traduit en allemand par Wolf, commissaire général à Wolfenbützel, sous ce titre : *Die Harmonie, ein Redr*, Berlin, 1752, in-4°. Il en existe aussi une traduction hollandaise intitulée : *Lof der Harmony*, Amersfoort, 1776, grand in-8°.

GRÉTRY (ANDRÉ-ERNEST-MODESTE), né à Liège, le 11 février 1741, reçut le jour d'un musicien pauvre, qui était violoniste à la Collégiale de Saint-Denis. Une constitution faible, que divers accidents graves ébranlèrent encore, semblait le rendre peu propre au travail, et ne lui promettre qu'une existence courte et vaine ; cependant il vécut longtemps, fut rarement malade, et produisit un grand nombre d'ouvrages.

Dans son enfance, on ne connaissait guère d'autre éducation musicale que celle qu'on recevait dans les maîtrises de cathédrales ; aussi fut-il placé à la Collégiale comme enfant de chœur, à l'âge de six ans. Cette condition était fort pénible autrefois, parce que les maîtres de musique, imbus des préjugés d'une éducation despotique, croyaient ne pouvoir user de trop de sévérité envers leurs élèves ; dans la maîtrise de Liège, l'existence d'un enfant de chœur était un supplice continu.

Une dureté excessive et déraisonnable de la part des maîtres n'est pas propre à hâter les progrès des élèves ; il ne faut donc pas s'étonner si ceux de Grétry furent lents. On le crut incapable d'apprendre la musique, et son père fut obligé de le retirer de la maîtrise pour le confier aux soins d'un professeur habile, nommé Leclerc, qui fut depuis maître de musique à la cathédrale de Strasbourg. Celui-ci, aussi doux que le premier était brutal, rendit bientôt Grétry bon lecteur. Mais l'arrivée à Liège d'une troupe de chanteurs italiens, qui jouait les opéras de Pergolèse et de Buranello, fut l'événement qui contribua surtout à développer en lui l'instinct de la musique ; c'est en assistant aux représentations de ces ouvrages qu'il prit un goût passionné pour l'art dans lequel il s'est ensuite rendu célèbre.

Comme tous ceux que la nature a destinés à être compositeurs, Grétry commença à écrire presque dès l'enfance, et sans avoir appris les premiers éléments de la composition. Ses premiers ouvrages furent un motet à quatre voix, et une espèce de fugue instrumentale qu'il fit en suivant pas à pas une autre fugue dont il retourna le sujet. Ces premières pro-

ductions parurent des merveilles aux amis de sa famille ; mais le fruit le plus avantageux qu'il en retira fut qu'on sentit la nécessité de lui donner un maître d'harmonie. Renekin, organiste de la Collégiale, lui en enseigna les principes, et peu de temps après le maître de chapelle de Saint-Paul, Moreau, commença à lui donner des leçons de contrepoint. Mais déjà il était trop tard pour qu'il pût donner à ses études l'attention nécessaire ; la fermentation de son imagination y mettait un obstacle invincible. « Je n'eus pas assez de patience « pour m'en tenir à mes leçons de composition, dit-il ; j'avais mille idées de musique « dans la tête, et le besoin d'en faire usage « était trop vif pour que je pusse y résister. Je « fis six symphonies ; elles furent exécutées « dans notre ville avec succès. » (*Essais sur la musique*, t. 1<sup>er</sup>, p. 35.) Cette histoire est celle de tous les musiciens qui ont entrepris l'étude de leur art dans l'âge des passions, et lorsque le besoin de produire se fait déjà sentir ; elle explique les causes de l'ignorance où Grétry est resté toute sa vie des procédés de l'art d'écrire la musique, et de son peu d'aptitude à s'en instruire.

Un chanoine de la cathédrale de Liège avait suggéré au jeune compositeur la pensée d'aller à Rome. Le désir d'étudier n'était pas le motif le plus puissant pour l'engager à faire ce voyage. L'attrait d'un pays nouveau, le besoin de mouvement et d'agitation qu'on éprouve à dix-huit ans, et la persuasion qu'on est appelé à de hautes destinées, occupent surtout à cet âge. Quoi qu'il en soit, il fallait, pour entreprendre ce voyage, obtenir des secours du chapitre de Liège, car les parents de Grétry n'étaient pas riches. Une messe qu'il fit exécuter décida les chanoines à lui accorder ce qu'il désirait, et il partit, en 1759, pour la capitale du monde chrétien. Arrivé à Rome, il y fit choix de Casali pour maître de contrepoint, et étudia pendant quatre ou cinq ans sous la direction de ce professeur distingué, dont il ne parait pas avoir apprécié le mérite. Sa manière d'écrire l'harmonie dans ses opéras, et son embarras visible lorsqu'il parle de cette science dans ses *Essais sur la musique*, prouvent que son temps fut assez mal employé. Ce n'était pas à être harmoniste qu'il était destiné : son génie le portait surtout à la musique dramatique et à l'expression des paroles.

Il avait composé quelques scènes italiennes et des symphonies qui furent entendues avec plaisir, et qui lui procurèrent un engagement



pour le petit théâtre d'Aliberti, à Rome. L'intermède qu'il écrivit était intitulé *la Vendémiaire* : il fut bien accueilli par le public romain. Ce premier essai était de bon augure, et présageait au jeune musicien les succès qu'il a obtenus depuis. Ce fut peu de temps après que le hasard lui fit connaître le genre qu'il était appelé à traiter. Un secrétaire de la légation française lui avait prêté la partition de *Rose et Colas*. Charmé par la musique naturelle et gracieuse de Monsigny, et par le genre de l'ouvrage, Grétry sentit tout à coup sa véritable vocation : il s'éprit de passion pour l'opéra comique français. Paris pouvait seul lui offrir les moyens d'utiliser le talent qu'il tenait de la nature ; il le comprit et partit de Rome avec d'heureux pressentiments.

Grétry quitta l'Italie au mois de janvier 1767, après y avoir passé neuf ans, et se dirigea vers Genève. Il s'y arrêta dans l'intention de voir Voltaire et d'en obtenir un poème d'opéra comique. Quoique bien accueilli par ce grand homme, il n'en eut qu'une promesse vague pour un temps éloigné. Il y avait alors à Genève un Opéra-Comique français ; Grétry voulut y essayer son talent pour ce genre, et refit la musique d'*Isabelle et Gertrude*. L'ouvrage fut joué avec succès et eut six représentations, ce qui est beaucoup pour une petite ville comme était alors Genève. La nécessité de pourvoir à son existence l'obligeait à donner des leçons ; les femmes les plus distinguées de la ville voulaient l'avoir pour maître, en sorte qu'il jouissait d'une certaine aisance. Mais près d'une année s'était écoulée sans aucun résultat pour sa réputation ; il avait vingt-huit ans et n'était pas connu. Voltaire lui conseilla d'aller directement au but et de se rendre à Paris, seul endroit, disait-il, où l'on peut aller promptement à l'immortalité. Grétry suivit ce conseil et arriva bientôt dans la grande ville, plein d'espérance et d'illusions qui ne tardèrent pas à se dissiper.

Ce qu'il y a de plus difficile pour un musicien qui veut travailler pour le théâtre, et qui n'est pas connu, c'est d'inspirer assez de confiance à quelque poète pour qu'il consente à hasarder le sort d'une pièce entre ses mains. Près de deux années furent perdues par Grétry en sollicitations infructueuses. Enfin Du Rozoy, dont le nom était aussi ignoré que le sien, écrivit pour lui *les Mariages Samnites*, ouvrage en trois actes, destiné à la Comédie Italienne, mais qu'on trouva d'un genre trop noble pour ce spectacle, et qu'on fut obligé d'arranger

pour l'Opéra. Après bien des délais, le jour de la première répétition fut fixé. « C'est ici, » dit le compositeur, qu'il faudrait une plume exercée pour décrire ce que j'entrevis de « fâcheux sur la mine des musiciens rassem- « blés ; un froid glacial régnait partout : si je « voulais, pendant l'exécution, ranimer de ma « voix ou de mes gestes cette masse indolente, « j'entendais rire à mes côtés, et l'on ne m'é- « coutait pas. » Ce fut encore pis le soir où la cour s'était rassemblée chez le prince de Conti pour entendre l'ouvrage avec l'orchestre : tout alla au plus mal, et chacun sortit persuadé que Grétry n'était point appelé à faire de la musique dramatique. Heureusement le comte de Creutz, envoyé de Suède, ne partagea pas l'opinion générale : il prit sous sa protection l'auteur des *Mariages Samnites*, et obtint de Marmontel qu'il lui confiât la petite comédie du *Huron*. La pièce, représentée le 20 août 1768, alla aux aues. La mélodie des airs du *Huron* est agréable et facile, et déjà l'on y remarque le talent naturel de l'auteur pour l'expression des paroles ; mais le peu d'élégance des formes musicales y est d'autant plus frappant que ce musicien arrivait d'Italie, où il avait passé près de dix ans, à l'époque où Piccini, Jomelli, Majo et Galuppi produisaient des modèles de perfection en ce genre. On ne vit peut-être pas alors tout ce que Grétry pourrait faire par la suite ; mais on put juger de ce qui lui manquerait toujours.

Quelques mois après le *Huron*, parut *Lucile*, où l'on trouve un quatuor (*Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille?*) que tout le monde connaît, et qui est le seul morceau qu'on ait retenu. Mais le *Tableau parlant*, qui fut donné presque dans le même temps (1769), plaça dès ce moment Grétry au rang des meilleurs compositeurs français : cet ouvrage charmant a survécu aux diverses révolutions que la musique a éprouvées. Malgré les conditions désavantageuses de la comédie lyrique, où les airs se succèdent rapidement, et dans laquelle la même scène en contient plusieurs, malgré l'instrumentation faible et les formes vieillies de cette pièce, on l'écoute encore avec plaisir, parce que les mélodies en sont charmantes, naturelles, expressives. Rien de plus gracieux que le *cantabile* du duo de Colombine et de Pierrot : ce morceau serait un chef-d'œuvre, si la modulation en était plus variée, et si Grétry n'avait maladroitement parcouru deux fois la même série de tons, au lieu de transporter la réponse du thème principal à la dominante.

Trois opéras, *Sylvain, les Deux Avars, et l'Amitié à l'épreuve*, furent composés par Grétry dans l'année 1770. On a beaucoup vanté le premier, dans sa nouveauté; le duo, *Dans le sein d'un père*, a eu surtout grand nombre d'admirateurs; néanmoins cet ouvrage m'a toujours paru languissant, et l'un des moins remarquables de l'auteur. Le duo même, quoiqu'on y trouve une belle phrase, manque de plan et n'est pas écrit dans les limites naturelles des voix. Le *Sylvain* est une des compositions de Grétry qui ont le plus vieilli; il a disparu du théâtre depuis longtemps, et tout porte à croire qu'il n'y sera plus entendu. On ne joue plus *les Deux Avars*, parce que le genre de la pièce n'est plus à la mode; mais on y trouve un duo du meilleur comique; c'est celui, *Prendre ainsi cet or, ces bijoux*, un chœur de janissaires excellent (*Ah! qu'il est bon, qu'il est divin!*), et plusieurs autres morceaux agréables. *L'Amitié à l'épreuve* n'a point réussi; néanmoins la musique en est fort bonne: c'est un des ouvrages les mieux écrits de l'auteur.

Le succès de *Zémire et Azor*, qu'on joua dans l'automne de 1771, fut éclatant; l'imagination de Grétry s'y montra dans toute sa fraîcheur; jamais il n'avait été plus riche de chants heureux que dans cet opéra. Rien de plus piquant que l'air, *Les esprits dont on nous fait peur*; rien de plus suave que le rondo, *Du moment qu'on aime*, etc. Malgré les transformations de certaines parties de la musique, de pareilles inspirations ne peuvent cesser d'être belles ni d'intéresser les artistes sans préjugés. Il y a aussi une multitude de phrases charmantes dans *l'Ami de la maison*: c'est un tour de force que d'avoir pu intéresser par la musique dans une comédie aussi froide, aussi languissante. En voulant répéter cette espèce de défi dans *le Magnifique*, Grétry fut moins heureux. On a donné souvent des éloges à la scène de la rose; ce qui n'empêche pas cette scène d'être longue et ennuyeuse. Il n'en est pas de même de la *Rosière de Salency*, qui fut jouée en 1774; là, tout est frais, élégant, dramatique. On connaît l'air, *Ma barque légère*; l'ouvrage fourmille de jolis traits qui ne le cèdent pas à celui-là. *La Fausse Magie* est une des mauvaises pièces que Marmontel a écrites pour Grétry. Il s'en attribuait tout le succès, et ne s'apercevait pas qu'elles ne devaient leur existence qu'à la musique. C'est l'esprit du musicien qui a soutenu *la Fausse Magie* et non celui du poète. Que de fois on est retourné entendre le duo: *Quoi! c'est*

*vous qu'elle préfère!* Sans ce duo et quelques jolis chants, personne n'aurait eu le courage d'entendre la pièce.

Grétry n'était pas né pour la tragédie lyrique. Il ne manquait cependant pas de force d'expression; mais il ne pouvait soutenir un ton élevé pendant trois ou cinq actes. *Céphale et Procris*, qu'il donna au mois de mai 1775, *Andromaque*, jouée en 1780, *Aspasie*, et *Denys le Tyran*, tous représentés sans succès à l'Opéra, en sont la preuve. Le duo *Donne-moi dans nos adieux* (de Céphale) est cependant célèbre; on y trouve plusieurs belles phrases, mais le morceau est mal disposé pour les voix et généralement mal écrit. D'ailleurs, ce n'est point assez d'un duo dans un opéra en trois actes.

La renommée de Grétry s'augmentait à chaque production de sa plume; le *Jugement de Midas* (1778), *l'Amant jaloux* (même année), *les Événements imprévus* (1779), *Aucassin et Nicolette* (même année), *l'Épreuve villageoise* (1784), et surtout *Richard Cœur de Lion* (1785), mirent le comble à sa gloire, et, dès lors, il n'eut plus de rivaux en France, pour l'opéra comique. Ces ouvrages sont si connus, qu'il est inutile de s'étendre sur leur mérite. Quant aux défauts que les musiciens peuvent y trouver, ils prennent en partie leur source dans le goût français de l'époque où leur auteur écrivait, et dans les moyens d'exécution dont il pouvait disposer. *La Caravane du Caire*, *Panurge* et *Anacréon chez Polycrate*, introduisirent à l'Opéra le genre de demi-caractère, et même le genre bouffe, car *Panurge* n'est qu'un opéra bouffon. Grétry était plus apte à traiter ces deux styles que celui de la tragédie; aussi réussit-il complètement. Peu d'ouvrages ont été joués aussi souvent que ceux qui viennent d'être nommés; *la Caravane* a été longtemps la ressource des administrateurs de l'Opéra.

Au milieu des succès dont l'auteur de tant de productions voyait couronner ses travaux, un nouveau genre de musique, créé par Méhul et par Cherubini, s'était introduit sur la scène de l'Opéra-Comique. Cette musique, plus forte d'harmonie, plus riche d'instrumentation, et beaucoup plus énergique que celle de Grétry, devint tout à coup à la mode au commencement de la révolution, et fit oublier pendant plusieurs années *le Tableau parlant*, *l'Amant jaloux* et *la Fausse Magie*. Il n'y a point d'auteur qui se résigne de bonne grâce à l'oubli du public: Grétry fut très-sensible à cette sorte de disgrâce, à laquelle il n'était pas préparé.

Il n'aimait pas la musique nouvelle, mais il regrettait que des études plus fortes ne l'eussent point mis en état de lutter avec ses nouveaux adversaires : toutefois, comme on ne se rend jamais justice sur ce qui touche l'amour-propre, il ne se considéra pas comme vaincu, et il voulut rentrer dans la carrière en imitant, autant qu'il le pouvait, un genre qu'il dédaignait au fond de l'âme. C'est à ses efforts pour y parvenir qu'on dut *Pierre le Grand*, *Lisbeth*, *Guillaume Tell* et *Élisa*. Quoiqu'on retrouve dans ces ouvrages des traces de son ancienne manière, on aperçoit facilement le tourment qu'il se donne pour être autre que la nature ne l'avait fait. Les mélodies de ces productions n'ont plus l'abandon, le naturel ni la verve qui distinguaient les œuvres de la jeunesse de Grétry ; en un mot, il n'est plus qu'imitateur timide au lieu d'inventeur qu'il était.

La musique de Grétry était presque abandonnée, lorsque le célèbre acteur Elleviou entreprit de la remettre à la mode, et de la substituer aux grandes conceptions harmoniques alors en vogue, qui n'étaient pas de nature à faire briller ses facultés personnelles. Le talent dont il fit preuve dans *Richard*, dans *l'Ami de la maison*, dans *le Tableau parlant* et dans *Zémire et Azor* fut tel, que l'on ne voulut plus voir que ces ouvrages, qui étaient neufs pour une partie du public. Depuis lors, les œuvres de Grétry n'ont cessé de plaire au public français jusqu'à la nouvelle révolution qui, dans ces derniers temps, s'est opérée dans la musique dramatique. Les effets de celle-ci ont été d'accoutumer les spectateurs à de riches effets d'harmonie et d'instrumentation, et conséquemment de les rendre plus exigeants sous ces rapports. Rien ne pouvait nuire davantage à la musique de Grétry ; car ces parties de l'art musical sont précisément le côté faible de ses ouvrages. Le dédain qu'on affecte aujourd'hui pour les productions d'un homme de génie qui s'est illustré par de belles mélodies et par l'expression des paroles n'en est pas moins injuste. Au reste, Grétry attachait si peu d'importance à l'instrumentation de ses ouvrages, qu'il en chargeait ordinairement quelqu'un de ses amis. L'orchestre de ses vingt derniers opéras a été écrit par Panseron, père de l'auteur d'un grand nombre d'ouvrages pour l'enseignement du solfège, du chant et de l'harmonie. (Voyez PANSERON.)

*Matroco*, *Colinette à la Cour*, *l'Embarras des richesses*, *le Comte d'Albert* et sa suite, *le Rival confident*, *les Népries par ressem-*

*blance*, *le Prisonnier anglais*, *Amphitryon*, et plusieurs autres opéras n'ont pas été mentionnés dans leur ordre chronologique, parce que, si l'on y retrouve quelquefois le musicien spirituel, si même ces partitions contiennent quelques airs remarquables, ils n'ont cependant rien ajouté à la réputation de leur auteur.

On a vu que la musique de Grétry brille surtout par le chant et par l'expression des paroles ; malheureusement toute qualité exagérée peut devenir un défaut : c'est ce qui a lieu dans les productions de ce musicien original. En s'occupant trop des détails, il négligeait l'effet des masses ; de là vient que sa musique, bonne pour les Français, n'a pas réussi chez les étrangers. Les observations minutieuses qu'il a faites sur ses propres ouvrages, dans ses *Essais sur la musique*, prouvent qu'il était bien moins préoccupé des formes musicales que du soin de rendre avec justesse un mot qui lui paraissait important. On en peut juger par ce qu'il dit d'un air de *l'Amant jaloux*. « L'endroit qui me paraît le mieux saisi dans l'air suivant, *Plus de sœur, plus de frère*, est la suspension après ces » vers :

- « Mais si quelque confidente,
- « Malicieuse, impertinente,
- « Cherchait à tromper mon attente...

« Les deux notes suivantes que fait l'orchestre en montant par semi-tons, expriment la mine que fait *Lopez* : j'aurais pu lui faire chanter ces deux notes sur une exclamation, *Oh !* mais le silence est plus éloquent. » Méhul disait avec justesse, en parlant de ces détails, que c'est de l'esprit, mais que ce n'est pas de la musique. On a dit spirituellement de Grétry : *C'est un homme qui fait les portraits ressemblants, mais qui ne sait pas peindre*. Ce qui a pu contribuer à empêcher ce compositeur de suivre les progrès de l'art dans l'effet musical, c'est le dédain qu'il avait pour toute autre musique que la sienne ; dédain qu'il ne prenait même pas la peine de dissimuler. Un de ses amis entra un jour chez lui en fredonnant un motif : « Qu'est-ce que cela ? demanda-t-il. — C'est, lui répondit son ami, un rondo de cet opéra que nous avons vu l'autre jour dans votre loge. — Ah ! oui, je m'en souviens ; ce jour où nous sommes arrivés trop tôt à *Richard* ! » Il s'agissait d'un des meilleurs ouvrages du répertoire de l'Opéra-Comique. L'excès de son amour-propre et ses opinions sur ses œuvres des autres musiciens prenaient leur source

dans sa manière absolue de concevoir la musique dramatique. Le savoir profond dans l'art d'écrire, la pureté de style, la qualité des idées mélodiques, abstraction faite de l'expression dramatique, enfin le coloris musical, n'étaient rien pour lui. On dissertait un soir, au foyer de l'Opéra-Comique, sur les instruments qui produisent le plus d'effet et, en général, sur les moyens d'exciter de fortes émotions par la musique de théâtre. Plusieurs compositeurs distingués assistaient à cette discussion; chacun proposait ses vues et disait son mot; les opinions étaient partagées. « Messieurs, dit l'auteur de *l'Amant jaloux*, je connais quelque chose qui fait plus d'effet que tout cela. — Quoi donc? — La vérité. » Ce mot peint Grétry d'un seul trait; il est rempli de justesse; mais celui qui le disait ne voyait pas que la vérité dans les arts est susceptible d'une multitude de nuances, et que pour être vrai il faut être coloriste autant que dessinateur, il n'était donc pas inutile de chercher à augmenter l'effet des couleurs musicales.

On connaît quelques mots de Grétry qui indiquent de la finesse dans l'esprit; il aimait à en dire, mais ses saillies manquaient quelquefois de justesse. Par exemple, interrogé par Napoléon sur la différence qu'il trouvait entre Mozart et Cimarosa, il répondit: « Cimarosa met la statue sur le théâtre, et le piédestal dans l'orchestre; au lieu que Mozart met la statue dans l'orchestre et le piédestal sur le théâtre. » On ne sait ce que cela veut dire. Il faut que la statue et le piédestal ne soient point séparés. Grétry, qui n'était pas assez musicien pour concevoir la mélodie et les parties d'accompagnement d'un seul jet, séparait toujours deux choses qui ne doivent en faire qu'une. Nul doute qu'il n'ait voulu dire que l'instrumentation de Mozart l'emporte sur ses chants et sur l'expression dramatique: mais il se trompait. Il ne comprenait pas cette musique, trop forte pour lui, et n'était pas plus avancé, à cet égard, que le public de son temps. Malgré ses prétentions à l'esprit, sa conversation était plus fatigante qu'agréable, parce qu'elle n'avait et ne pouvait avoir que lui ou ses ouvrages pour objet. Il y revenait sans cesse, et l'habitude qu'il avait de vivre entouré d'amateurs passionnés de sa musique, qui ne l'entretenaient que de choses dont son amour-propre était flatté, lui rendait tout autre entretien insupportable. Bien qu'il attachât beaucoup d'importance à sa qualité d'écrivain, son ignorance en ce qui concerne l'histoire, la littérature et le mécanisme du style, était com-

plète. En 1789, il publia à Paris un volume in-8°, sous le titre de *Mémoires ou Essais sur la musique*. Ce volume contenait l'histoire de sa vie et celle des ouvrages qu'il avait fait représenter jusqu'alors. En 1797 (an v) il obtint du gouvernement français la réimpression gratuite à l'imprimerie nationale de cet ouvrage, auquel il joignit deux nouveaux volumes. On a dit avec justesse que Grétry aurait dû appeler son livre *Essais sur ma musique*; il n'y parle, en effet, que de ses opéras. Quoi qu'il en soit, Grétry n'a point écrit les trois volumes qui portent son nom; il n'en a jeté que les idées informes sur le papier: ce fut un de ses amis, nommé *Légrand*, ancien professeur au collège du Plessis, qui leur donna la forme qu'ils ont aujourd'hui. Le premier volume, qui contient la partie historique de la vie et des ouvrages de Grétry, est le plus intéressant. Les autres ne renferment que de longues et faibles dissertations sur une métaphysique de l'art dont les musiciens ne sauraient rien tirer d'utile. Mees, ancien professeur de musique à Bruxelles, a donné une nouvelle édition des mémoires de Grétry, avec des notes, Bruxelles, 1829, trois vol. in-18. En 1802 (an x), Grétry a publié une *Méthode simple pour apprendre à préluder, en peu de temps, avec toutes les ressources de l'harmonie*, Paris, de l'imprimerie de la république, in-8° de quatre-vingt-quinze pages. Ce livre est celui d'un écolier, et démontre la profonde ignorance de l'auteur sur la matière qu'il voulait traiter. Il lui prit aussi fantaisie d'écrire, vers le même temps, un livre qu'il publia sous le titre de *la Vérité, ou ce que nous fâmes, ce que nous sommes, ce que nous devrions être* (Paris, 1802, trois vol. in-8°). Il avait cru s'y montrer profondément versé dans les sciences politiques; mais on a dit avec justesse qu'il y a justifié le proverbe: *Ne sutor ultra crepidam*. Ayant renoncé à la musique dans ses dernières années, il ne s'en occupait plus que d'une manière spéculative, et avait consacré ses réflexions sur cet art ainsi que sur beaucoup d'autres objets dans un ouvrage auquel il donnait le titre de *Réflexions d'un solitaire*. Deux ans avant sa mort, il en avait annoncé la publication prochaine à un de ses amis, et assurait qu'il travaillait au sixième volume! Soit qu'on n'ait point retrouvé son manuscrit, soit que, soigneux de sa gloire, ses amis l'aient condamné à l'oubli, ce livre n'a point paru.

Des honneurs de tout genre ont été accordés à Grétry, même pendant sa vie. Dès l'année 1785, la ville de Paris avait donné son nom à l'une

des rues qui avoisinent le Théâtre Italien, et ce nom lui est resté. Son buste fut placé vers le même temps au grand foyer de l'Opéra. Le comte de Livry lui fit ériger, vers 1809, une statue en marbre qui a été placée sous le vestibule du théâtre de l'Opéra-Comique. Son portrait fut gravé, en 1776, et copié plusieurs fois. Plus tard, Isabey dessina de nouveau un portrait fort ressemblant de ce compositeur célèbre, qui fut gravé par Simon; enfin, un autre portrait fut lithographié par M. Maurin, en 1829, d'après celui qui avait été peint par Robert Lefèvre pour la salle d'assemblée de l'Opéra-Comique, et fut publié par la deuxième livraison de la *Galerie des musiciens* avec une notice par l'auteur de ce dictionnaire. A l'âge de vingt-six ans, Grétry fut admis dans l'Académie des philharmoniques de Bologne. Lors de la formation de l'Institut, en 1796, on le choisit pour remplir une des trois places de compositeurs dans la section de musique de la classe des beaux-arts. Plus tard, il fut nommé correspondant de la société d'émulation de Liège, membre de l'Académie de musique de Stockholm, et de plusieurs autres sociétés savantes. Le prince évêque de Liège lui avait donné le titre de conseiller intime, en 1784; une place de censeur royal pour la musique lui fut accordée vers le même temps, et à plusieurs époques il fut membre du jury de l'Opéra. Ayant été nommé, en 1795, inspecteur de l'enseignement au Conservatoire de musique, il en remplit d'abord les fonctions; mais au bout de quelques mois, le besoin de recouvrer sa liberté lui fit demander sa démission. Napoléon lui accorda la décoration de la Légion d'honneur à la création de cet ordre.

Recherché par quelques hommes puissants de l'ancienne cour, il en fut comblé de bienfaits. En 1782, il lui avait été accordé une pension de mille francs sur la caisse de l'Opéra; le roi lui en donna une autre de mille écus, vers le même temps, et la Comédie Italienne le mit au nombre de ses pensionnaires, en 1786. A ces revenus assez considérables se joignait le produit de diverses sommes qu'il avait placées sur l'État : la révolution de 1789 renversa l'édifice de sa fortune. Le succès éclatant de ses ouvrages, à l'époque où ils furent remis en scène, par Elleviou, et le produit considérable qu'il en retirait, joint à une pension de quatre mille francs qui lui avait été accordée par Napoléon, lui rendit l'aisance qu'il avait perdue, et il en jouit jusqu'à la fin de ses jours.

Grétry avait été marié et avait eu plusieurs

enfants; l'une de ses filles, qui s'est fait connaître par la musique de deux petits opéras, annonçait d'heureuses dispositions; mais elle mourut jeune (voyez l'article suivant), et son père eut le malheur de survivre à toute sa famille.

L'acquisition de l'Ermitage de J.-J. Rousseau, à Montmorency, que Grétry avait faite, le détermina à se retirer à la campagne, et à y passer la plus grande partie de ses dernières années. Il s'y plaisait et y retrouvait une gaieté qui l'abandonnait aussitôt qu'il se retrouvait à Paris. Un événement funeste lui fit quitter brusquement ce séjour. Un de ses voisins, meunier de profession et au-dessus de son état par son éducation, fut assassiné dans son moulin, le 30 août 1811. Dès ce moment, Grétry ne fut plus tranquille chez lui. De retour à Paris, il eut recours aux ressources de la médecine pour rétablir sa santé, fort affaiblie depuis quelque temps, mais elles n'eurent d'autre résultat que de prolonger ses souffrances. Ne se dissimulant pas que sa fin approchait, il voulut qu'au moins elle fût douce, et demanda qu'on le ramenât à l'Ermitage; ses forces s'affaiblirent insensiblement, et, le 24 septembre 1813, il cessa de vivre. Les poètes et les compositeurs, les professeurs du Conservatoire de musique, et les acteurs des principaux théâtres de Paris se joignirent aux membres de l'Institut pour honorer ses funérailles; elles furent dignes de la renommée d'un tel artiste. Le 6 octobre, sa messe de *Requiem* fut exécutée à grand orchestre à l'église Saint-Roch. Le convoi parcourut une partie des rues de Paris, et s'arrêta devant les deux théâtres lyriques principaux avant de se rendre au cimetière de l'Est. Plusieurs discours furent prononcés sur sa tombe; son éloge, par Méhul, ne fut pas le moins remarquable de tous ces morceaux. Le soir même, on exécuta à l'Opéra-Comique une sorte d'Apothéose qui excita une vive émotion parmi les spectateurs. Pendant plusieurs jours, on ne joua à l'Opéra et à l'Opéra-Comique que des ouvrages composés par Grétry; enfin, rien ne manqua aux honneurs qui lui furent accordés. Déjà, dès le mois de février 1809, la Société académique des *Enfants d'Apollon* avait rendu hommage aux talents remarquables de ce compositeur, en le nommant l'un de ses membres. Au mois de mars suivant, un concert composé seulement de morceaux de Grétry fut exécuté par les membres de cette société savante, et des discours, qui avaient pour objet son éloge, furent prononcés par Guichard et par Bouilly. Les

détails de cette séance ont été réimprimés dans une brochure de vingt pages in-4°, sous le titre de : *Hommage rendu à Grétry*. Joachim Le Breton, secrétaire de la classe des beaux-arts de l'Institut royal de France, lut, dans la séance publique du 1<sup>er</sup> octobre 1814, une *Notice sur la vie et les ouvrages d'André-Ernest Grétry*, qui a été imprimée dans la même année par Firmin Didot (Paris, 1814, in-4° de trente-quatre pages). M. de Gerlache, premier président de la cour de cassation à Bruxelles, a publié une notice intitulée : *Essai sur Grétry, lu à la séance publique de la Société d'émulation de Liège, le 25 avril 1821, Liège, 1821, in-8°*. Une deuxième édition de cet essai a paru à Bruxelles, chez Hayez, en 1843, gr. in-8° de quarante-quatre pages, et l'auteur l'a reproduit dans son *Histoire de Liège, depuis César jusqu'à Maximilien de Bavière*, Bruxelles, Hayez, 1843, un volume in-8°. Diverses autres notices ont été données dans la *Biographie universelle* de MM. Michaud, dans la *Biographie des contemporains*, publiée par MM. Arnaud, de Jouy, etc., dans la *Biographie universelle et portative des contemporains*, de Raab, et dans plusieurs autres ouvrages du même genre ; l'auteur de ce dictionnaire en a donné une, accompagnée du portrait de Grétry et d'un *fac-simile* de sa notation, dans la deuxième livraison de sa *Galerie des musiciens célèbres*, Paris, 1828, gr. in-fol. André-Joseph Grétry, neveu du célèbre compositeur, a publié : *Grétry en famille, ou anecdotes littéraires et musicales relatives à ce célèbre compositeur* (Paris, 1815, in-12). Le comte de Livry avait fait paraître auparavant un *Recueil de lettres écrites à Grétry ou à son sujet*, Paris, Ogier, sans date (1809), in-8° de cent cinquante-sept pages. Le gouvernement de la Belgique ayant fait faire la statue de Grétry par M. Guillaume Geefs, sculpteur à Bruxelles, on en fit l'inauguration à Liège, sur la place de l'Université, en 1842. A cette occasion, les écrits dont voici les titres furent publiés : 1° *Grétry*, par M. Félix Van Hulst, Liège, 1842, in-8°, avec portrait. 2° *A toutes les gloires de l'ancien pays de Liège : inauguration de la statue de Grétry, 18 juillet 1842*, par M. Polain, professeur de l'Université, membre de l'Académie royale de Belgique, *ibid.*, in-8°. 3° *La statue de Grétry*, poème, par M. Étienne Henaux, *ibid.*, 1842, in-8°. M. Flamant (voyez ce nom), époux de la nièce de Grétry, dans le dessein d'honorer la mémoire de son illustre parent, avait offert son cœur aux magistrats de la

ville de Liège ; un procès fameux fut la suite de cette offre. M. Flamant, dans un volume qui a pour titre : *Cause célèbre relative au procès du cœur de Grétry* (Paris, 1825, in-8°), ainsi que dans plusieurs mémoires et brochures, a rendu compte des circonstances de ce procès ; il a donné aussi l'*Itinéraire historique, géographique et topographique de la vallée d'Enghien à Montmorency, précédé des mémoires de l'auteur et de l'histoire complète du procès relatif au cœur de Grétry* (Paris, 1826, in-8°). Enfin, M. Frémotte, de Bruxelles, a fait imprimer une brochure sous ce titre : *Hommage aux mânes de Grétry au moment de la restitution du cœur de ce grand homme à sa patrie* (Bruxelles, 1828), opuscule qui contient des *Réflexions historiques* sur le compositeur.

Voici la liste des ouvrages de Grétry : **POUR L'ÉGLISE** : 1° *Messe solennelle* à quatre voix, à Liège, en 1759. 2° *Confiteor* à quatre voix et orchestre, à Rome, en 1762. La Bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris possède le manuscrit autographe de cet ouvrage. 3° Six motets à deux et trois voix, à Rome, 1763 et années suivantes. 4° *De profundis* (voyez les *Essais sur la musique*, t. I<sup>er</sup>, p. 78 et 79). 4<sup>bis</sup> *Messe de Requiem*. **MUSIQUE INSTRUMENTALE** : 5° Six symphonies pour orchestre, à Liège, en 1758. 6° Deux quatuors pour clavecin, flûte, violon et basse, gravés à Paris, 1768, et ensuite à Offenbach, comme œuvre 1<sup>re</sup>. 7° Six sonates pour le clavecin, Paris, 1768. 8° Six quatuors pour deux violons, viole et basse, œuvre 3<sup>e</sup>, Paris, 1769. Les thèmes de ces œuvres de musique instrumentale se trouvent dans le neuvième supplément du catalogue de Breitkopf, Leipsick, 1774. **OPÉRAS** : 9° *Le Vendémiaire*, intermède, au théâtre d'Aliberti, à Rome, en 1765. 10° *Isabelle et Gertrude*, à Genève, 1767. A Paris, à la Comédie-Italienne. 11° *Le Huron*, en deux actes, 1768. 12° *Lucile*, en un acte, 1769. *Le Tableau parlant*, 1769. 14° *Silvain*, en un acte, 1770. 15° *Les Deux Avides*, 1770. 16° *L'Amitié à l'épreuve*, en deux actes, 1771, réduit en un acte, 1776, et remis en trois actes, en 1788. 17° *Zémire et Azor*, en trois actes, 1771. 18° *L'Ami de la maison*, en trois actes, 1772. 19° *Le Magnifique*, en trois actes, 1775. 20° *La Rosière de Salency*, en quatre actes, puis en trois, 1774. 21° *La Fausse Magie*, en deux actes, 1775. 22° *Les Mariages samnites*, en trois actes, 1776, repris en 1782, avec des changements. 23° *Matroco*, en quatre actes, 1778. 24° *Le Jugement de Midas*, en trois actes, 1778. 25° *Les Événements impré-*

vus, en trois actes, 1779. 26° *Aucassin et Nicolette*, en trois actes, 1780. 29° *Thalie du Nouveau-Théâtre*, prologue pour l'ouverture du théâtre Favart, en 1783. 28° *Théodore et Paulin*, en trois actes, représenté sans succès, le 18 mars 1783; remis au théâtre avec beaucoup d'effet, le 24 juin de la même année, sous le titre de *l'Épreuve villageoise*, en deux actes. 29° *Richard Cœur de Lion*, en trois actes, 1784. 30° *Les Méprises par ressemblance*, en trois actes, 1786. 31° *Le Comte d'Albert*, en deux actes, 1787. 32° *La Suite du comte d'Albert*, en un acte, 1787. 33° *Le Prisonnier anglais*, en trois actes, 1787, remis au théâtre, en 1793, avec des changements, sous le titre de *Clarice et Belton*. 34° *Le Rival confident*, en deux actes, 1788, sans succès. 35° *Raoul Barbe-Bleue*, en trois actes, 1789. 36° *Pierre le Grand*, en trois actes, 1790. 37° *Guillaume Tell*, en trois actes, 1791. 38° *Basile, ou le Trompeur trompeur et demi*, en un acte, 1792. 39° *Les Deux couvents*, en deux actes, 1792. 40° *Joseph Barra*, en un acte, 1794. 41° *Callias, ou Amour et Patrie*, 1794. 42° *Lisbeth*, en trois actes, 1797. 43° *Élisca*, en un acte, 1799, au théâtre Feydeau. 44° *Le Barbier de village*, en un acte, 1797. A l'Opéra : 45° *Céphale et Procris*, en trois actes, 1773. 46° *Les Trois Âges de l'opéra*, prologue dramatique, en 1778. 47° *Andromaque*, en trois actes, 1780. 48° *Émilie*, en un acte, 1781. 49° *La Double Épreuve, ou Colombine à la cour*, en trois actes, 1782. 50° *L'Embarras des richesses*, en trois actes 1782. 51° *La Caravane du Caire*, en trois actes, 1783. 52° *Panurge dans l'île des Lanternes*, en trois actes, 1785. 53° *Amphitryon*, en trois actes, 1788. 54° *Aspasie*, en trois actes, 1789. 55° *Denis le Tyran, maître d'école à Corinthe*, en trois actes, 1794. 56° *Anacréon chez Polycrate*, en trois actes, 1797. 57° *Le Casque et les colombes*, en un acte, 1801. 58° *Dalphis et Mopsa*, en trois actes, 1803. Outre ces ouvrages, Grétry a écrit pour la cour, en 1777 : 59° Les divertissements d'*Amour pour amour*, comédie de Lachaus-sée, sur des paroles de Laujon. 60° *Les Filles pourvues*, compliment de clôture pour la Comédie-Italienne. 61° *Momus sur la terre*, prologue donné au château de la Roche-Guyon. Il a laissé aussi en manuscrit les partitions d'opéras non représentés dont les noms suivent : 62° *Alejandro et Zaïde*, en trois actes. 63° *Ziméo*, en trois actes. 64° *Zelmar ou l'Asile*, en un acte. 65° *Électre*, en trois actes. 66° *Diogène et Alexandre*, en trois actes.

67° *Les Maures d'Espagne*, en trois actes. L'auteur de l'article *Grétry*, dans la *Biographie universelle et portative des contemporains*, dit que Frey, éditeur de musique, a fait graver de nouveau, en 1823, trente-deux des meilleures partitions de ce compositeur célèbre : c'est une erreur. Les planches dont on s'est servi pour cette publication sont celles des anciennes éditions; on a seulement rafraîchi les frontispices. Castil-Blaze a donné, en 1827, un choix de morceaux des opéras de Grétry, arrangés avec accompagnement de piano, sous le titre de : *Grétry des Concerts*.

GRÉTRY (LUCILE), fille du précédent, naquit à Paris, vers 1770, et apprit la musique sous la direction de son père. Elle n'était âgée que de treize ans lorsqu'elle composa la musique du petit opéra intitulé : *le Mariage d'Antonio*; cet ouvrage fut joué avec succès à la Comédie-Italienne, en 1786. L'année suivante, cette jeune fille donna, au même théâtre, *Toinette et Louis*, qui fut moins bien accueilli. Elle se maria vers le même temps, ne fut point heureuse avec son mari, dont elle n'eut point d'enfants, et mourut à la fleur de l'âge, en 1793. La partition du *Mariage d'Antonio* a été gravée.

GRÉTRY (ANDRÉ-JOSEPH), neveu du compositeur, naquit à Boulogne-sur-Mer, le 20 novembre 1774. Aveugle presque de naissance, et littérateur sans talent, il passa presque toute sa vie dans un état de malaise et de souffrance dont son oncle aurait pu le garantir si, moins complètement égoïste, celui-ci avait voulu faire usage de son crédit pour lui faire accorder par le gouvernement quelque portion des secours destinés aux gens de lettres malheureux. Tombé dans la plus affreuse misère, cet infortuné est mort d'hydropisie, à Paris, le 19 avril 1826. On a de lui plusieurs comédies, jouées sur les théâtres secondaires, quelques romans bientôt oubliés, et des livrets d'opéras mis en musique par son oncle, mais non représentés. Il n'est cité ici que pour une détestable rapsodie, intitulée : *Grétry en famille, ou Anecdotes littéraires et musicales, relatives à ce célèbre compositeur*, qu'il publia à Paris, en 1815, un volume in-8°. On connaît aussi sous son nom quelques romances dont il avait fait les paroles et la musique.

GREULICH (CHARLES-GUILLAUME), né à Kunzendorf, près de Lœwenberg, le 13 février 1796, a fait ses études musicales sous la direction de son père, organiste dans le lieu de sa naissance. A peine âgé de six ans, il jouait déjà de l'orgue et faisait admirer son talent précoce.

Destiné à l'état ecclésiastique, il fut envoyé au gymnase de Hirschberg en 1808. Il y reçut des leçons de l'organiste Kohl, qui, frappé des progrès rapides de son élève, le détermina à se vouer à la carrière d'artiste. Greulich se rendit à Lignitz en 1812, pour y continuer ses études de musique, et alla à Berlin en 1816. Le compositeur Anselme Weber, Bernard Romberg et le pianiste Berger l'encouragèrent dans ses débuts ; ils le firent connaître comme professeur. Il commença dès lors à publier ses compositions pour le piano, et fit paraître des sonates, des rondos, des exercices, des thèmes variés, etc., qui furent publiés à Berlin, chez Schlesinger et à Leipsick. L'ouvrage qui a le plus contribué à faire connaître Greulich avantageusement est sa méthode de piano, divisée en quatre parties, publiée à Berlin en 1828. On en trouve une analyse détaillée, par Gleichmann, dans la *Cæcilia*, tome XIV, p. 265 et suivantes. Ses compositions sont au nombre d'environ quarante œuvres.

**GRIEBEL** (ALÖIS), né à Würzburg en 1779, apprit l'harmonie et la composition de Joseph Kraft, au couvent de Haidelsfeld, en Bavière. Après que son éducation musicale eut été terminée, il visita Bamberg, Nuremberg et Kaisersheim, et obtint une place d'organiste dans cette dernière ville ; mais après six mois d'exercice, il la quitta et se rendit en Hollande. Il se disposait à s'embarquer pour l'Angleterre, lorsque la guerre vint mettre obstacle à ce projet, et obligea Griebel à retourner en Allemagne. Il prit sa route par Francfort et Stuttgart, puis alla se fixer à Munich, et s'y établit comme maître de piano. Sans posséder une habileté de premier ordre, il se faisait remarquer par le goût et l'expression de son jeu. Il a publié : 1° Marche à quatre mains pour le piano, Munich, Falter. 2° Grande sonate pour piano seul, Mayence, Schott. 3° Sonate pour piano, op. 2. Munich, Falter. 4° Rondeau pour le piano, op. 3, *ibid.*

**GRIEPENKERL** (FRIEDRICH — CONRAD), professeur au collège *Carolinum* de Brunswick, naquit à *Peina*, petite ville du royaume de Hanovre, en 1782. Il avait été instituteur à Hofwyl, dans le canton de Berne, pendant plusieurs années, avant de se fixer à Brunswick. Il est mort dans cette ville, le 6 avril 1849. Cultivant avec ardeur la philosophie et la musique, il avait rassemblé une précieuse collection d'œuvres des maîtres anciens, qui a été vendue après sa mort. Dans son livre intitulé : *Lehrbuch der Ästhetik* (Brunswick, Vieweg, 1827, in-8°, 2 parties), Griepenkerl traite

mieux de la musique que la plupart des philosophes qui ont écrit sur l'esthétique d'une manière générale. On trouve aussi de bonnes choses concernant cet art dans son traité de Logique (*Lehrbuch der Logik*), dont la deuxième édition a été publiée à Helmstadt, en 1831. On est redevable à Griepenkerl de l'édition la meilleure et la plus complète des œuvres de Jean-Sébastien Bach (voyez ce nom), pour le clavecin et pour l'orgue, avec une bonne préface (Leipsick, Peters).

**GRIEPENKERL** (WOLFGANG-ROBERT), fils du précédent, né à Hofwyl, le 4 mai 1810, a fait ses études à Brunswick et à l'Université de Leipsick. Il a été, pendant plusieurs années, professeur de langue et de littérature allemande à l'École des cadets à Brunswick ; mais ses opinions politiques le déterminèrent à se fixer à Brême, en 1851. Comme son père, il est amateur de musique. Ses ouvrages relatifs à cet art sont des opuscules de peu d'étendue, sous les titres suivants : 1° *Das Musikfest oder die Beethovenen* (la Fête musicale, ou les partisans de Beethoven, nouvelle), Leipsick, 1838, in-8° ; deuxième édition, *ibid.*, 1841, in-8°. 2° *Ritter Berlioz in Braunschweig* (le chevalier Berlioz à Brunswick), Brunswick, 1843, in-8°. 3° *Die Oper der Gegenwart* (l'Opéra contemporain). Leipsick, 1847, in-8°. Ces écrits sont empreints du plus vif enthousiasme pour la nouvelle école de musique de l'Allemagne. Griepenkerl est auteur des deux tragédies intitulées : *Maximilien Robespierre*, et *les Girondins*, pour lesquelles Henri Littolf (voyez ce nom) a écrit des ouvertures.

**GRIESBACH** (JEAN-HENRI), fils aîné d'un musicien allemand au service du roi d'Angleterre, Georges III, est né à New-Windsor en 1798. A l'âge de huit ans, il commença l'étude de la musique et du piano, sous la direction de son oncle G. L. J. Griesbach, professeur de musique à Londres, et ses progrès furent si rapides, qu'il excita l'étonnement de la famille royale lorsqu'il joua devant elle en 1810. Peu de temps après, il devint élève de Kalkbrenner qui le prit en affection et le logea chez lui. M. Griesbach s'est fait connaître par quelques compositions, dont les plus importantes sont : 1° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, dédié à Kalkbrenner. 2° Deux fantaisies pour piano. 3° Romance pour le piano. 4° Quelques duos à quatre mains.

**GRIESINGER** (GEORG-ANSTADT), secrétaire de la légation de Saxe, né à Vienne, mort le 27 avril 1828, a donné sur Haydn, qu'il avait connu, une intéressante notice biogra-



phique, intitulée : *Biographische notizen über Joseph Haydn*, Leipsick, Breitkopf et Härtel, 1810, 126 pages in-8°, avec deux planches qui représentent cinq médailles décernées à Haydn par diverses sociétés ou académies. C'est la notice de Griesinger qui a servi de base à celle que Framery a publiée peu de temps après, en français.

**GRIFFI** (HORACE), compositeur italien du seizième siècle, est un des auteurs dont on trouve des madrigaux dans la collection qui a pour titre : *De' Floridi virtuosi d'Italia il terzo libro de madrigali a cinque voci, nuovamente composti e dati in luce*. In Venezia apresso Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino, 1586, in-4°.

**GRIFFIN** (GEORGES-CHARLES), pianiste et compositeur anglais, naquit à Londres, vers 1770. Il fut un des fondateurs de la Société philharmonique de cette ville. Cet artiste a publié : 1° Sonate pour le clavecin, Londres, Preston, 1797. 2° Concerto pour le clavecin, *ibid.* 3° Sonate pour le clavecin, dédiée à Miss Warner, *ibid.* 4° Sonate favorite, op. 4, Londres, Longman. 5° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 8, Paris, Imbault (Janet). 6° Sonate brillante pour le piano, op. 10, Bonn, Simrock. Griffin aurait été vraisemblablement un compositeur distingué s'il eût trouvé plus de goût, dans son pays, pour la musique sérieuse et classique.

**GRIFONI** (ANTOINE), Vénitien, aveuglé, vivait au commencement du dix-huitième siècle. Il a publié un œuvre de musique pratique intitulé : *Suonate da camera a due violini, con il violoncello e cembalo, opera prima*, Venise, 1770, in-4°.

**GRIGNY** (N. DE), organiste de l'église cathédrale de Reims, au commencement du dix-huitième siècle, a fait imprimer, en 1700, un livre de pièces d'orgue, contenant des motets et des hymnes pour les principales fêtes de l'année.

**GRILL** (FRANÇOIS), compositeur à Oldenbourg, mourut en cette ville, vers 1795. Gerber dit qu'il avait choisi Haydn pour modèle dans ses compositions. On connaît sous son nom : 1° Trois sonates pour clavecin avec violon obligé, op. 1. 2° Trois *idem*, op. 2. 3° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 3, Offenbach, André. 4° Trois sonates pour clavecin et violon obligé, op. 4, *ibid.* 5° Trois quatuors pour violon, op. 5. 6° Six sonates pour clavecin et violon, op. 6, *ibid.* 7° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 7, *ibid.* 8° Quatre-vingt-neuf caprices

pour clavecin, Vienne, 1791. 9° Duos concertants pour clavecin et violon, *ibid.*, 1791. Vers 1840, il y avait à Pesth, en Hongrie, un maître de chapelle du même nom, de qui l'on a quelques compositions pour le chant.

**GRIMALDI** (le chevalier NICOLINO), né à Venise, vers 1685, eut de la célébrité comme basse chantante et comme acteur. En 1710, il se rendit à Londres presque dans le même temps que Hændel, et y chanta avec beaucoup de succès dans le *Rinaldo* de ce grand maître. En 1718, il chanta à Naples, dans le même opéra. Quant le rencontra à Venise, en 1726, et l'entendit au théâtre ; il était alors plus admiré comme acteur que comme chanteur. Il avait été fait en cette ville chevalier de Saint-Marc. Grimaldi avait reçu de l'instruction littéraire et écrivait bien en vers. Avant de quitter Londres, il composa les livrets italiens des opéras de *Hamlet* et de *Hydaspe*, qui furent représentés en 1712. On ne le connaissait en Italie que sous le nom de *Nicolino*.

**GRIMALDI** (FRANÇOIS-ANTOINE), publiciste et historien, naquit en 1740, à Seminara, dans la Calabre, et s'établit à Naples, où il exerça la profession d'avocat. Vers la fin de sa vie, il fut nommé auditeur militaire. Il mourut à Naples, en 1784, à l'âge de quarante-quatre ans. Amateur passionné des arts, particulièrement de la musique, Grimaldi a écrit une brochure intitulée : *Lettera sopra la musica*, Napoli, 1766, in-8° de soixante-quatre pages. Cet opuscule est relatif aux effets moraux de l'art, particulièrement dans l'antiquité.

**GRIMALDI** (LOUIS DELLA PIETRA, marquis), de la famille des princes de Monaco, naquit à Gênes, en 1762. Il cultiva la musique avec succès, joua bien du violon, qu'il avait étudié sous la direction de Pugnani, et composa des concertos pour cet instrument. Ses ouvrages sont restés en manuscrit. Il avait épousé une dame de Florence, musicienne distinguée, dont il eut deux filles qui se firent remarquer par leur talent dans l'art du chant. Le marquis Grimaldi est mort à Turin, le 31 juillet 1834. Il avait vu la principauté de Monaco passer dans une autre branche de sa famille : le Congrès de Vienne de 1815 ayant reconnu les droits du duc de Valentinois sur cette principauté, Grimaldi ne cessa jusqu'à sa mort de réclamer contre cette décision.

**GRIMAREST** (JEAN-LÉONARD LE GAL-LOIS DE), né à Paris, dans le dix-septième siècle, était écrivain médiocre, et cependant il fut recherché dans le monde, parce qu'il avait

le talent de conter avec agrément des anecdotes dont il possédait un ample répertoire. Il donnait des leçons de langue française aux étrangers de distinction qui visitaient Paris, leur servait de *cicerone*, et disait, avec une vanité ridicule, que c'était lui qui avait donné de l'esprit à tout le Nord. Il mourut à Paris, en 1720, dans un âge avancé. Au nombre de ses productions, depuis longtemps oubliées, il en est une qui a pour titre : *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, et dans le chant; avec un traité des accents, de la quantité et de la ponctuation*, Paris, Jacques Lefèvre, 1707, in-12. Nouvelle édition, Amsterdam, 1740, in-12. Quoiqu'il soit dit au frontispice de cette deuxième édition qu'elle est *augmentée*, je n'y ai trouvé aucune différence avec la première. L'ouvrage est divisé en huit chapitres dont les deux premiers seulement sont relatifs à la musique. Par *récitatif*, Grimarest entend le récit dans la lecture, dans le débit oratoire et dans la déclamation, comme dans le chant. Au reste, il n'y a dans tout ce livre que des observations sans intérêt.

GRIMM (HANS), cantor à Magdebourg, au commencement du dix-septième siècle, se réfugia à Brunswick, à l'époque de l'invasion de l'Allemagne par les Suédois, et devint cantor à l'église Sainte-Catherine. Il mourut le 18 juillet 1637. Ce musicien s'est fait connaître avantageusement par la publication des ouvrages suivants de sa composition : 1° *Unterricht, wie ein Knabe nach der Guidonisichen Art zu solmischen leicht angeführt werden könne* (Instruction d'après laquelle un enfant peut être conduit facilement à solfier d'après l'ancienne méthode de Gui d'Arezzo), Magdebourg, 1624, in-8°. 4° *Tyrocinia seu exercitia tyronum musicæ, concertationibus variis tam ligatis quam solutis ad tres voces, pro schola Magdeburgensi concinnata et elaborata*, Halle, 1624, in-8°. La seconde édition a paru à Magdebourg, en 1626, in-8°. 5° *Nissen und deutsche Psalmen, für 5 und 6 Stimmen*, Magdebourg, 1628, in-4°. Cet œuvre contient dix pièces. 4° *Passion, deutsch Gesangsweise mit vier Stimmen*, etc., (la Passion, mélodies allemandes à quatre voix, etc.), Magdebourg, 1629, in-4°. 5° Il y a une collection de motets composés par Grimm, qui a pour titre : *Festibulum hortulæ harmonici*. J'ignore le lieu et la date de l'impression. Grimm a donné aussi une seconde édition de l'ouvrage de Baryphonus, intitulé : *Pleiades musicæ*, et y a joint une préface, Magdebourg, 1630. Conrad Matthei (in *Tract. de mod. musicis*, page 15) cite un livre de Grimm, sous le

titre : *De Monocordo*, en allemand. Walther, Forkel et Gerber, qui l'indiquent d'après lui, n'en ont point découvert la date.

GRIMM (FRÉDÉRIC-MELCHIOR, baron DE), littérateur, naquit à Ratisbonne le 26 décembre 1723. Ses parents étaient pauvres, néanmoins ils s'épuisèrent en efforts pour lui donner une bonne éducation qui, plus tard, lui tint lieu de fortune. La musique n'y fut point étrangère. Arrivé à Paris vers 1747, il y forma des liaisons avec la coterie philosophique, et le goût de la musique le rapprocha de J.-J. Rousseau. C'était à peu près le seul point de contact qu'il y eût entre deux hommes fort différents l'un de l'autre; cependant ils s'unirent par des liens d'une amitié qui parait avoir été sincère chez Rousseau, mais qui fut plus apparente que réelle de la part de Grimm. La troupe de chanteurs italiens qui, sous le nom de *bouffons*, vint à Paris en 1752 jouer des intermèdes ou opéras bouffes, fit éclater de vives discussions entre les admirateurs fanatiques de l'ancien Opéra français et les partisans d'un goût plus moderne; ils se séparèrent en deux camps, dont l'un, composé des admirateurs de Lulli et de Rameau, se plaça sous la loge du roi, et fut appelé le *Coin du roi*, et l'autre s'établit sous la loge de la reine. Grimm engagea le combat, mais d'une manière assez timide, par sa *Lettre sur Omphale*, tragédie lyrique, reprise par l'Académie royale, le 14 juillet 1752, sans nom de ville ni d'imprimeur, 1752, in-8°. Cet écrit fut suivi d'un autre beaucoup plus piquant, intitulé : *le Petit Prophète de Boemischbroda*, 1753, in-8°, réimprimé à Paris en 1754, puis à La Haye, en 1774, in-12, enfin dans le *Supplément à la Correspondance littéraire de MM. Grimm et Diderot*, etc.; publié par Ant.-Alex. Barbier, Paris, 1814, 1 vol. in-8°, et dans le quinzième volume de la dernière édition de cette correspondance. Il en a été fait aussi une édition à Dresde, chez Walther, 1753, in-8°. Grimm, amateur passionné de la musique italienne, déverse le ridicule sur ses adversaires dans cette brochure satirique. M. Quérard se trompe (*France littér.*, t. III, p. 480), lorsqu'il présente comme une édition de cet écrit celui qui a pour titre : *Les vingt-un chapitres de la prophétie de Gabriel Johannes Nepomucenus-Franciscus de Paula Waldstorch, dit Waldstorchel, qu'il appelle sa vision*, Prague, in-12. Ce dernier pamphlet, écrit en allemand, est en partie une imitation, et en partie une traduction de celui de Grimm par Madame Gottsched.

Grimm, devenu en 1753 le correspondant littéraire de la duchesse de Saxe-Gotha, écrivit à cette princesse une suite de longues lettres jusqu'en 1790, c'est-à-dire pendant trente-sept ans, sur toutes sortes de sujets de littérature, de polémique, de musique, de peinture, etc. Ces lettres ont été publiées en différentes parties, sous le titre de *Correspondance littéraire, philosophique et critique, adressée à un souverain d'Allemagne*, par le baron de Grimm et Diderot, Paris, 1812-1814, dix-sept volumes in-8°. La dernière édition, donnée par M. Jules Taschereau (Paris, Furne, 1829-1831) est en quinze volumes in-8°, avec un volume de correspondance inédite et de fragments. Dans toute cette correspondance, on trouve beaucoup de choses intéressantes sur la musique française et sur plusieurs musiciens, particulièrement sur les opéras de Mousigny, de Duni, de Philidor, de Grétry, de Gluck, sur Mozart, etc. Les jugements de Grimm ne sont pas toujours exempts de prévention ni d'erreur; mais on y trouve, en général, un goût assez pur et une certaine connaissance de l'art. On a aussi de cet écrivain : *Lettre de M. Grimm à M. l'abbé Raynal, sur les remarques au sujet de sa Lettre d'Omphale*. Elle a paru dans le *Mercury de France* du mois de mai 1752, et a été réimprimée dans le supplément de Barbier et dans le quinzième volume de l'édition de la correspondance publiée par M. Taschereau. Forkel et Lichtenhal ont donné d'une manière inexacte le titre de cet opuscule, car ils ont écrit *Lettre à M. Grimm*, au lieu de *Lettre de M. Grimm*. Ils ont supposé une autre édition de cette lettre, datée de Paris, 1752, in-8° : elle n'a été publiée alors que dans le *Mercury*. Grimm a donné dans l'*Encyclopédie* de D'Alembert et de Diderot un long article sur le *Poème lyrique*, dans lequel il a traité de l'*Opéra français*, et de l'*Opéra italien*. Ce morceau a été réimprimé dans le supplément de Barbier et dans le quinzième volume de M. Taschereau.

A l'époque où la révolution française prit un caractère de violence qui conduisit à la terreur, Grimm s'éloigna de Paris et se retira à la cour de Gotha, où il fut accueilli avec faveur. L'impératrice de Russie le nomma, en 1795, son ministre plénipotentiaire près des États de la Basse-Saxe. L'empereur Paul I<sup>er</sup> le confirma dans cet emploi, qu'il conserva jusqu'à ce qu'une maladie douloureuse, suivie de la perte d'un œil, l'obligea de renoncer aux affaires. Il retourna alors à Gotha, y passa les dernières années de sa vie, et y mourut le

18 décembre 1807, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans.

GRIMM (JEAN-FRÉDÉRIC-CHARLES), médecin et conseiller du duc de Gotha, né à Eisenach en 1757, est mort dans cette ville le 28 octobre 1821. On a de lui un livre intitulé : *Bemerkungen eines reisenden durch Deutschland, Frankreich, Holland und England*. (Remarques d'un voyageur en Allemagne, en France, en Hollande et en Angleterre), Altenbourg, 1775, trois parties in-8°. Cet ouvrage, écrit sous la forme de lettres, renferme des renseignements et des aperçus sur la musique en France et en Angleterre. Forkel a donné des extraits de ces lettres dans le premier volume de sa *Bibliothèque musicale*, p. 232, à 250.

GRIMM (GUILLAUME-CHARLES), sous-bibliothécaire à Göttingue, est né à Hanau, le 24 février 1786. Il commença ses études à Cassel, avec ses frères, puis, en 1804, il alla à Marbourg, où il fit un cours de droit. Nommé secrétaire de la Bibliothèque de Cassel, en 1814, il occupa cette place pendant seize ans. En 1850, il a été appelé à Göttingue comme sous-bibliothécaire; mais il quitta cette position en 1858 pour rejoindre son frère aîné à Cassel, et en 1841, il le suivit à Berlin. Depuis lors ils ont uni leurs travaux pour de grandes entreprises littéraires et philologiques. Ils ne sont plus connus en Allemagne que sous le nom des frères Grimm. Guillaume-Charles Grimm a publié un recueil d'anciennes chansons et ballades danoises, traduites en allemand, avec des remarques et une bonne préface, intitulé : *Alt-danische Heldenlieder, Balladen, und Marschen, übersetzt von etc.*, Heidelberg, Mohr und Zimmer, 1811, un vol. in-8° de 545 et xi pages. Ce recueil, qui n'est pas sans intérêt pour l'histoire de la musique, avait été précédé par une publication du même genre faite par Robert Jamieson, sous ce titre : *Popular ballads and songs from tradition, manuscripts, and scarce editions with translation of similar pieces from the ancient danish language and a few originals*, Londres, 1809.

GRIMM (LOUIS-JACQUES), frère aîné du précédent, érudit et philologue célèbre par ses travaux sur la langue allemande et sur la mythologie des anciennes nations germaniques, est né à Hanau, le 4 janvier 1785. Après avoir fait ses études à Marbourg, il fut employé à diverses missions diplomatiques, puis fut professeur de littérature allemande à l'Université de Göttingue; donna sa démission

en 1837, lors de l'abolition de la constitution par le roi de Hanovre, vécut quelque temps à Cassel dans la retraite, et fut appelé à Berlin, en 1841, comme membre de l'Académie de cette ville. Ce n'est point ici le lieu de parler des immenses travaux de ce savant; il n'y est cité que pour une publication intéressante qui a pour titre : *Hymnorum veteris ecclesiae XXXI interpretatio theotisca*, Gœttingue, 1850, in-4° de soixante-seize pages. Ces anciens monuments de la langue théotisque ou tudesque, qui appartiennent au neuvième siècle, ont de l'intérêt pour l'histoire de la musique. Voyez à ce sujet l'écrit de Hoffmann de Fallersleben, intitulé : *Elfenbensia*, traduit et commenté par feu J.-F. Willems, Gand, F. et E. Gyselynck, 1837, in-4°, de trente-quatre pages.

**GRIMMER** (FRANÇOIS), né à Augsbourg, en 1728, était fils d'un trompette du prince-évêque. Pendant le cours de ses études littéraires, il apprit la musique sous la direction de son père, et la composition chez Giuliani. Il suivit ensuite des cours de philosophie et de jurisprudence à Salzbourg, mais sans négliger la musique, qui était pour lui l'objet d'une véritable passion. Les difficultés qu'il éprouva à se procurer un emploi le décidèrent à se faire acteur et chanteur d'Opéra. Il entra d'abord dans la troupe de Koberwein, pour y chanter des rôles comiques, puis dans celle de Félix Berner. Après avoir vécu neuf ans dans cette dernière position, il se fit lui-même directeur d'une troupe d'enfants qui jouait des opérettes dont Grimmer écrivait la musique; il dirigeait lui-même l'orchestre. Ses petits acteurs, étant devenus grands, se dispersèrent, et Grimmer n'eut plus d'autre ressource que de donner des leçons et de composer quelques morceaux de musique d'église. Il mourut à Biberach, en 1807.

**GRIMMER** (FABIAN), de la même famille que le précédent, et compositeur de *Lieder* et de *ballades*, a fondé, à Dresde, un *Salon de musique*, en 1845, où l'on faisait entendre des concertos de chant. On connaît de lui environ dix œuvres de chants avec accompagnement de piano.

**GRISAR** (ALBERT), compositeur, né à Anvers, le 26 décembre 1808, d'une famille honorable, fut destiné au commerce dès son enfance. Après en avoir étudié les éléments et le mécanisme pendant six ans dans une des premières maisons de cette ville, il alla achever son apprentissage à Liverpool. Cependant ses goûts ne sympathisaient pas avec les desseins de ses

parents pour son avenir. La musique lui avait été enseignée comme le complément de son éducation; mais au lieu de considérer cet art comme un délassement, il l'avait pris au sérieux et s'était épris de passion pour lui. Dès lors une sorte de lutte s'engagea entre lui et sa famille qui, suivant les idées d'une ville toute commerçante, ne pouvait comprendre qu'on renoncât aux affaires pour se faire musicien. La destinée de Grisar finit par s'accomplir; il quitta furtivement Liverpool, se rendit à Paris, et courut, chez Reicha, lui demander des conseils, au mois de juillet 1830, peu de jours avant les mémorables événements qui changèrent la situation politique de l'Europe. Dès lors il ne s'occupa plus que de l'objet de sa prédilection, et le grand livre du commerçant fit place à l'harmonie. Toutefois il ne put qu'ébaucher ses études de composition sous la direction de Reicha. Une révolution avait aussi éclaté dans son pays, et la ville d'Anvers en avait éprouvé de pénibles effets. Grisar fut obligé de revenir près de sa famille, et ce fut au milieu des horreurs d'un siège qu'il continua ses travaux. Une simple romance (*la Folle*) commença sa réputation d'artiste; expressive et remarquable par une certaine élégance de forme, elle obtint un succès de vogue en Belgique et en France. Un ancien vaudeville arrangé en opéra-comique, sous le titre du *Mariage impossible*, fut le premier ouvrage de quelque importance par lequel Grisar se fit connaître : il fut joué à Bruxelles, au printemps de 1833, et quoique faible de conception, il y obtint du succès. Le gouvernement crut devoir encourager le premier essai d'un jeune artiste qui donnait des espérances, et il lui accorda une somme de douze cents francs pour l'aider à compléter son éducation musicale. Le jeune compositeur retourna à Paris, et y publia bientôt après un album de romances, dans lequel on a particulièrement distingué *Adieu, beau rivage de France*. Depuis lors, il a fait paraître beaucoup de légères compositions du même genre, qui ont eu du succès. En 1838, il a donné à l'Opéra-Comique Sarah, en un acte, dont le sujet paraît avoir été fourni par la romance de *la Folle*. Il y a des intentions dramatiques dans cet ouvrage; mais les défauts d'une éducation musicale tardivement développée s'y font apercevoir partout. L'harmonie n'en est point riche, l'instrumentation manque d'éclat et de variété; enfin, la partition tout entière décèle l'inexpérience dans l'art d'écrire. Cet ouvrage fut suivi de *L'An mille*, petit opéra-comique en un acte, qui a été représenté au

mois de juin 1837. Dans l'année suivante, le jeune compositeur donna au même théâtre *l'Eau merveilleuse*, qui eut du succès et marqua un progrès dans son talent : cet ouvrage fut suivi des *Travestissements*, en 1839. A l'occasion des fêtes qui furent célébrées à Anvers, en 1840, pour l'inauguration de la statue de Rubens, Grisar écrivit une ouverture de fête qui fut exécutée dans un grand concert. Cependant, ayant compris ce qui manquait à son éducation musicale pour parcourir avec éclat la carrière de compositeur dramatique, il se rendit à Naples, vers la fin de la même année, et se mit sous la direction de Mercadante. Je le trouvai dans cette ville, en 1841, occupé d'études de contrepoint et peu satisfait de ce qu'il avait écrit auparavant. Le charme du climat de Naples, puis de Rome, où il vécut quelque temps, le retint en Italie pendant plusieurs années. De retour à Paris, après une longue absence, il donna au théâtre de l'Opéra-Comique, le 21 février 1848, *Gilles ravisseur*, joli ouvrage en un acte, qui fut bien accueilli du public, et qui est resté au répertoire des théâtres français. Le 12 janvier 1850, il a fait représenter au même théâtre *les Porcherons*, en trois actes, composition plus importante qui a placé Grisar au niveau des compositeurs d'opéras-comiques les plus en vogue. *Bonsoir monsieur Pantalón*, farce en un acte, dont la partition est écrite d'un ton gai et facile, fut la seule production du talent de Grisar, en 1851; elle fut jouée le 19 février de cette année. Après cette date, il y eut un long intervalle pendant lequel Grisar n'écrivit aucun ouvrage nouveau; ce ne fut que le 10 janvier 1855 qu'il reparut sur la scène avec un opéra en un acte, intitulé : *le Chien du jardinier*, où l'on retrouvait son style mélodique et facile. Éloigné ensuite du théâtre par une longue maladie, il a cessé d'écrire.

GRISI (JULIE), cantatrice, naquit à Milan, non en 1802, comme le dit le *Lexique de musique* publié par Schilling, mais en 1805. Elle fut admise fort jeune au Conservatoire de cette ville et y reçut des leçons de Minoja, puis de Banderali. Sa voix, *mezzo soprano* d'une qualité dure et peu flexible, exigea beaucoup de travail pour obtenir une égalité qui n'a jamais été complètement satisfaisante. Mademoiselle Grisi rachetait ce défaut par un sentiment musical et dramatique plein d'énergie. Ses premiers débuts eurent lieu dans des concerts donnés par le Conservatoire de Milan. En 1823, elle joua, à Vienne, dans *Bianca e Faliero* de Rossini, et le public de cette ville,

plus satisfait de ses qualités que choqué des défauts de son organe, l'applaudit et la classa parmi les cantatrices distinguées de cette époque. De retour en Italie, mademoiselle Grisi chanta à Milan, à Parme, à Florence, à Gènes et à Venise. Dans cette dernière ville, Bellini écrivit pour elle le rôle de *Romeo* dans son opéra *Capuleti*; ce rôle lui fit honneur, et dès lors sa réputation s'étendit. Au mois de novembre 1832, elle débuta, au Théâtre-Italien de Paris, dans *la Straniera*, où elle produisit peu d'effet; mais ensuite le rôle de *Romeo* et celui de *Malcolm*, dans *la Donna del Lago*, lui furent plus favorables, et son succès n'y fut point contesté. Au printemps de 1833, elle retourna en Italie. Mariée dans l'année suivante au comte Barni de Milan, elle cessa de chanter à la scène, et passa une partie de chaque année dans une villa que son mari possédait près de Crémone. Elle y mourut le 1<sup>er</sup> mai 1840, à l'âge de trente-cinq ans.

GRISI (JULIE ou JULIETTA), sœur de la précédente, née à Milan, le 28 juillet 1811, est fille d'un officier topographe au service du royaume d'Italie, et nièce de la célèbre cantatrice madame Grassini. Élevée dans un pensionnat de Milan jusqu'à l'âge de onze ans, elle fut ensuite envoyée au couvent des *Mantelletto* à Florence, où elle reçut les premières leçons de musique et de piano. Trois ans après, elle alla, à Bologne, étudier l'art du chant sous la direction de Giacomo Giacomelli; puis elle débuta, au théâtre de cette ville, dans le petit rôle d'*Emma* de la *Zelmira*. Engagée pour le carnaval suivant au même théâtre, elle y chanta dans *le Barbier de Séville*, dans *lo Sposo di Provincia* et dans *Torvaldo e Dorliaka*, puis elle reçut un engagement pour le théâtre de la *Pergola*, à Florence. Rappelée à Milan, en 1829, elle chanta, à la *Scala*, dans *le Corsaro*, écrit pour elle par Pacini. A cette époque, elle reçut quelques leçons de madame Pasta; plus tard, Mariani, compositeur et son compatriote, a dirigé ses études de chant. Elle arriva à Paris, en 1832, et s'y fit entendre pour la première fois, le 16 octobre de cette année, dans *Semiramide*; la beauté régulière de ses traits, la justesse, la légèreté et l'étendue de sa voix assurèrent son succès dès le premier jour, quoiqu'il fût facile, pour une oreille exercée, d'apercevoir de l'inexpérience chez la jeune cantatrice. On lui doit la justice de déclarer que le succès ne l'aveugla point sur ce qu'il lui restait à acquérir; elle continua ses études avec persévérance, ses progrès furent rapides, et la faveur publique s'accrut chaque

jour pour elle. Plusieurs opéras, particulièrement celui de *Puritani*, de Bellini, ont été écrit à Paris pour cette cantatrice; elle y a fait adopter avec enthousiasme le chant à demi-voix dont elle faisait un fréquent usage. Dans les ouvrages qui exigent un plus grand caractère de chant, tels que *Norma*, elle était moins avantageusement placée; mais dans la suite, son organe acquit du volume et de la puissance, et les grands rôles dramatiques furent ceux qu'elle chanta de préférence. Pendant près de quinze ans, mademoiselle Grisi tint l'emploi de *prima donna assoluta* à Paris et à Londres avec beaucoup d'éclat. Plus tard sa voix laissa apercevoir des traces de fatigue, et la justesse de son intonation devint plus que douteuse. Cependant elle a conservé longtemps encore la faveur du public de l'Angleterre. Elle a fait avec Mario (voyez ce nom) un voyage en Amérique et a chanté au Théâtre-Italien de New-York; mais le succès n'a pas répondu à son attente. Parvenue à l'âge de quarante-huit ans, au moment où cette notice est écrite, elle est au terme de sa carrière théâtrale.

**GROBTIZ (A.)**, luthier allemand établi à Varsovie, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Dans ses violons, il a imité les formes de l'école de Steiner.

**GROENE (ANTOIN-HENRI)**, secrétaire du prince de Lippe-Deimold, a publié : 1° Chansons religieuses et historiques, Rinteln, 1791, in-4°. 2° Douze sérénades pour piano, violon et violoncelle, *ibid.* 1792, in-fol. 3° Deux sonates et seize morceaux de chant, *ibid.*, 1789.

**GROENEMANN (ALBERT)**, né à Cologne, demeura d'abord à Leyde, où il se trouvait en 1759. Il y brillait comme violoniste et disputait le prix du talent à Locatelli, qui demeurait alors à Amsterdam. Vers 1750, il fut appelé à La Haye en qualité d'organiste de la grande église. En 1760, sa raison fut troublée; on le mit à l'hôpital, et il y mourut quelques années après. Cet artiste a fait graver, en 1740, douze solos pour le violon et six trios pour deux violons et flûte.

**GROENEMANN (JEAN-FRÉDÉRIC)**, frère du précédent, né, comme lui, à Cologne, fut professeur de musique à Amsterdam, et fit imprimer dans cette ville, en 1753 et 1754, trois livres de sonates pour la flûte. Plus tard, cet artiste fixa son séjour à Londres.

**GROENLAND (P.)**, codirecteur de la fabrique royale de porcelaine de Copenhague, amateur de musique, était à Kiel, en 1782,

pour faire ses études, et s'y lia avec Cramer qu'il aida dans la rédaction de son écrit périodique intitulé : *Magasin de musique*. Arrivé à Copenhague, il fut d'abord employé dans la chancellerie allemande; puis il obtint la place indiquée ci-dessus. De 1790 à 1800, cet amateur instruit a publié : 1° Douze marches et un chant de bataille pour le piano, Hambourg, Boehme. 2° Dix-sept chants religieux à quatre voix et orgue, Hambourg, Cranz. 3° Odes et chansons religieuses avec accompagnement de piano, Altona, 1798. 4° Sonnets de Schlegel, à quatre voix et piano, Leipzig, Breitkopf et Härtel. 5° *Vater unser* de Freudentheil, à quatre voix, avec accompagnement de piano et flûte, Hambourg, Boehme.

**GROH (HENRI)**, directeur de la chapelle du duc de Mersebourg, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, est connu par les deux ouvrages dont les titres suivent : 1° *Geistreicher Andacht-Wecker* (chants de dévotion au réveil), airs à quatre voix, 1662. 2° *Tafel Ergötzung* (Divertissements de table), douze suites, 1676.

**GROH ou GROEHEN (JEAN)**, compositeur, né à Dresde, fut organiste à Weissenstein, près de cette ville, et vivait encore vers 1726. On a de sa composition : 1° *XXXVI Intraden* (Trente-six entrées (1) à cinq parties), Nuremberg, 1603. 2° *XXX neue ausserlesene Padvanen und Galliardien auf allen mus. Instrumenten zu gebrauchen*, Nuremberg, 1604, in-4° (Trente nouvelles pavaues et galliades choisies à l'usage de tous les instruments). 3° *Bettler-Mantel, von mancherley guten Flächlein zusammen geflickt, mit 4 Stimmen* (Le pauvre manteau, composé de plusieurs bonnes pièces cousues ensemble), Nuremberg, 1607, in-4°. 4° Trente nouvelles pavaues et galliades à cinq parties, Nuremberg, 1612, in-4°. 5° *104 Psalmen zu 21 Versiculen gesangsweiss gesetzt, und nach Art der Antiphonen zu 3, 4-8 Stimmen* (Le 104° psalme, etc., à trois, quatre et huit voix), Nuremberg, 1613, in-4°.

**GROLL (ÉVANGÉLISME)**, né à Nittenau, près de Ratisbonne, en 1736, reçut sa première instruction littéraire et musicale dans l'abbaye des Bénédictins à Reichenbach, et acheva ses études à Ratisbonne. Pendant un voyage qu'il fit à Munich et dans les environs de cette résidence, il visita le couvent de Saint-Norbert à Scheßlarn, où il y avait une très-

(1) Les entrées étaient des airs de ballets.

bonne musique de chœur. Cette musique causa tant de plaisir à Groll, qu'il demanda à être admis dans la maison, ce qui lui fut accordé. Après avoir prononcé ses vœux, il fut ordonné prêtre, et nommé directeur de la chapelle. Peu de temps après, on le chargea aussi de l'instruction des novices. Après la suppression du couvent, Groll se retira à Munich, en 1804; deux ans après, il fut nommé curé à Allerhausen. Il mourut en ce lieu en 1809. Groll a beaucoup écrit pour l'église, mais de tous ses ouvrages, on n'a imprimé que ceux dont les titres suivent : 1° *Sex Missæ brevissimæ cum totidem Offertoriis*, à quatre voix, orgue et orchestre, op. 1, Angsborg, Lotter. 2° *4 Missæ solemniiores, attamen breves, cum totidem Offertoriis*, 4 voc., org. ac instrum., op. 2, *ibid.*

**GROS (ANTOINE-JEAN)**, musicien français, vivait à Paris, vers le milieu du dix-huitième siècle, et y donnait des leçons de clavecin et de harpe. Il a publié sept ouvrages de musique instrumentale; son œuvre 4<sup>e</sup> consiste en trois duos pour piano et harpe; l'œuvre 5<sup>e</sup> renferme des petits airs pour le clavecin ou la harpe; les œuvres 6<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> contiennent des sonates pour piano seul.

**GROSE (MICHEL-TIMOTHÉE)**, musicien allemand, fut d'abord (vers 1789) organiste de l'église Saint-Gothard, à Brandebourg; puis il alla remplir les mêmes fonctions à Christiania, en Norvège; il se rendit ensuite à Copenhague, où il était encore en 1812. On connaît de lui : 1° Vingt-quatre chansons avec accompagnement de piano, Leipsick, 1780. 2° Six sonates faciles pour le piano, Berlin, 1785. On a fait une deuxième édition de ces sonates, en 1792.

**GROSHEIM (GEORGES-CHRISTOPHE)**, neuvième enfant d'un musicien de la chapelle du Landgrave de Hesse, est né à Cassel, le 1<sup>er</sup> juillet 1764. A l'âge de quatre ans, il fut envoyé à l'école; à dix ans, il copiait déjà de la musique pour apporter un peu d'aide dans la maison de son père, dont la misère était extrême. Un ami de sa famille lui donna pendant six années des leçons de piano et d'harmonie; mais en échange de ce bon office, il remplissait, pendant tout ce temps, les fonctions d'organiste, comme remplaçant de son maître. Cette obligation, lui fut utile, car elle lui procura des occasions fréquentes d'entendre de la musique religieuse, tandis que son travail de copiste le familiarisait avec la musique de théâtre. A l'âge de dix-huit ans, il entra comme alto dans la chapelle du prince à Cassel, et il fut en même temps nommé professeur de musique à

l'Ecole normale. A la mort de l'électeur Frédéric II, la chapelle et l'Opéra cessèrent d'exister, et Grosheim n'eût d'autre ressource que de se livrer à l'instruction pour faire vivre ses parents; sa position avait toujours été pénible; elle le devint plus encore après cet événement, et l'indigence dans laquelle il languit longtemps exerça la plus fâcheuse influence sur ses travaux. En 1800, ses affaires semblèrent s'améliorer, parce que l'électeur Frédéric-Guillaume I<sup>er</sup> fit ouvrir un théâtre d'Opéra et lui offrit une place de chef d'orchestre. Cette nouvelle position lui procura l'avantage d'écrire deux opéras, *Titania*, et *das Heilige Kleeblatt* (la sainte Feuille de trèfle), qui furent représentés, et dont les ouvertures et les airs ont été gravés à Bonn, chez Simrock. Ce bonheur ne fut pas de longue durée, car après dix-huit mois, le théâtre fut fermé, et Grosheim redevenant aussi pauvre qu'auparavant. Après l'organisation du royaume de Westphalie, il obtint la place de professeur de musique de la cour, mais avec de faibles appointements. Vers la fin de 1813, après le retour de l'électeur à Cassel, il fut confirmé dans ses fonctions, qui cessèrent quand les enfants du prince eurent achevé leurs études. En 1819, l'Université de Marbourg lui conféra le titre de docteur en philosophie, et cet événement ranima dans son âme une sorte d'activité qui sommeillait depuis plusieurs années; car c'est depuis ce temps qu'il a produit quelques-uns de ses meilleurs ouvrages.

Les productions de Grosheim se partagent en deux classes : la première renferme ses compositions de tout genre; l'autre, ses écrits relatifs à l'art. Elles sont nombreuses, et bien que dans aucune on ne trouve de puissante conception, néanmoins il y a lieu de s'étonner que, placé dans la triste situation où sa vie s'est écoulée, il ait conservé si longtemps du penchant à produire. Ses compositions les plus importantes sont restées en manuscrit; on y remarque : 1° Un oratorio de la Passion. 2° Six psaumes à quatre voix. 3° Plusieurs grands morceaux d'église avec orchestre. 4° *Titania*, opéra en deux actes, dont les airs seulement et l'ouverture pour piano ont paru chez Simrock à Bonn. 5° *La sainte Feuille de trèfle*, opéra, qui n'a été également publié qu'en extraits pour le piano, chez le même éditeur, en 1798. 6° *La Sympathie des âmes*, drame, 1790. 7° Prologue et épilogue pour le mariage du prince héréditaire de Gotha. 8° Six symphonies pour orchestre. 9° Six concertos, dont trois pour piano, un pour clarinette, un pour

flûte, et un pour deux hautbois. 10° Douze sonates pour piano et violon. Parmi les ouvrages gravés, on compte : 11° Trois fantaisies pour piano, Mayence, Schott. 12° Six petites fantaisies, *idem*, Bonn, Simrock. 13° Thème avec deux variations, *idem*, Cassel, 1793. 14° Marche de Bonaparte à Marengo, *idem*, *ibid.* 15° Anglaises pour le piano, Mannheim, Heckel. 16° Préludes d'orgue, cinq parties, Mayence, Schott. 17° Les dix commandements à une, deux, trois et quatre voix avec orgue, Leipsick, Peters. 18° Livre choral de l'église réformée de la Hesse, *ibid.* 19° *L'Adieu d'Hector*, de Schiller, pour deux voix et orchestre, Leipsick et Cassel. 20° Chants à plusieurs voix pour l'usage des écoles, cinq suites, Mayence, Schott. 21° Environ dix recueils de chants et de chansons populaires à voix seule avec accompagnement de piano, Mayence, Schott. 22° Plusieurs chants caractéristiques séparés, *idem*, Cassel, Leipsick et Mayence. 23° *Euterpe*, journal de chant et de piano, une année complète (1797) et le commencement de la deuxième année (1798), Bonn, Simrock. Grosheim s'est fait connaître comme écrivain par les ouvrages suivants : 1° *Das Leben der Künstlerinn Mara* (La vie de madame Mara), Cassel, Lockhardt, 1833, petit in-8° de 72 pages. 2° *Ueber Pflege und Anwendung der Stimme* (Sur la direction et l'usage de la voix), Mayence, Schott, 1830, in-8°. 3° *Chronologisches Verzeichniss vorzuglichen Beförderer und Meister der Tonkunst* (Catalogue chronologique des promoteurs et maîtres de la musique), *ibid.*, 1831, grand in-8°. 4° *Fragmente aus der Geschichte der Musik* (Fragments pour l'histoire de la musique), *ibid.*, 1833. 5° *Ueber den Verfall der Tonkunst* (Sur la décadence de la musique), Goettingue, Dietrich, 1833 in-8°. 6° *Generalbass-Catechismus* (Traité élémentaire d'harmonie), *ibid.* Grosheim a aussi fourni un grand nombre d'articles à la Gazette élégante (*Die elegante Zeitung*), au Libéral (*Der Freimüthige*), au journal de musique hollandais, intitulé : *Amphion*, et à la *Cécilia*. Enfin, il a été un des collaborateurs du *Lexique général de musique* publié par Schilling.

La dernière production de cet artiste estimable et peu fortuné a paru sous ce titre : *Versuch einer ästhetischen Darstellung mehrerer Werke dramatischer Tonmeister allerer und neuerer Zeit*. (Essai d'un tableau esthétique des plusieurs œuvres dramatiques de compositeurs anciens et modernes), Mayence, Schott, 1834, in-8°, de cent quatre-vingt-

treize pages. Les opéras que Grosheim analyse dans cet écrit sont au nombre de onze ; ce sont : 1° *Le Déserteur*, de Monsigny. 2° *La Rosière de Salency*, de Grétry. 3° *Le Matrimonio segreto*, de Cimarosa. 4° *Don Juan*, de Mozart. 5° *Iphigénie en Aulide*, de Gluck. 6° *Le Freischütz*, de Weber. 7° *Les Deux Journées*, de Cherubini. 8° *Joseph*, de Méhul. 9° *Zémire et Azor*, de Grétry. 10° *Iphigénie en Tauride*, de Gluck. 11° *Athalie*, de Schütz. Les biographes allemands et les journaux ont gardé le silence sur les dernières années de Grosheim : s'il vit encore (1861) il est âgé de quatre-vingt-dix-sept ans.

**GROSIER** (L'abbé JEAN-BAPTISTE-GABRIEL-ALEXANDRE), ancien chanoine de Saint-Louis du Louvre, né à Saint-Omer, le 17 mars 1745, fut conservateur de la Bibliothèque de l'Arsenal, et mourut à Paris, le 7 décembre 1823. On a de cet ecclésiastique, qui avait été jésuite dans sa jeunesse, une *Description générale de la Chine*, rédigée d'après les mémoires de la mission de Pékin, etc. Paris, 1785. Un vol. in-4° qui forme le treizième de la grande histoire de la Chine du P. Mailla. Une troisième édition, considérablement augmentée, en sept volumes in-8°, a paru en 1818-1820, chez Pillet aîné. On trouve dans cet ouvrage un essai sur les pierres sonores de la Chine.

**GROSJEAN** (JEAN-ROMAN), organiste de mérite, est né le 12 janvier 1815 à Rochesson, village de l'arrondissement de Remiremont (Vosges). Fils d'un pauvre artisan, il paraissait destiné à la profession de son père, lorsqu'un organiste du pays, nommé Lambert, ayant remarqué ses heureuses dispositions pour la musique, se chargea de lui enseigner les éléments de cet art, dans sa septième année. Les progrès du jeune paysan furent si rapides, que dès l'âge de douze ans, il fut en état de remplir lui-même les fonctions d'organiste dans le lieu de sa naissance, puis à Paudoux, commune située aux environs d'Épinal. Le temps qu'il passa dans cette dernière position fut employé à son instruction par la lecture de quelques bons livres, et à la continuation de ses études musicales. A quinze ans, non seulement son travail suffisait pour son existence, mais il venait en aide à ses parents. En 1837, M. Grosjean fut nommé organiste de la principale église église paroissiale de Remiremont : il se livra aussi pendant quelque temps dans cette ville à l'enseignement du piano ; mais il n'y fit pas un long séjour, parce qu'il obtint au concours, à la fin de 1839, la place d'organiste de la cathédrale de Saint-Dié



(Vosges). Quelques congés, qu'il obtint dans les années suivantes, lui permirent de faire des voyages à Paris, pour y augmenter ses connaissances dans son art. C'est ainsi qu'il reçut les conseils de Bosly, ancien organiste de Saint-Germain l'Auxerrois, et qu'il prit des leçons de piano de M. Camillo Stamaty, pianiste de l'école de Kalkbrenner (voyez BOSLY et STAMATY) : d'après l'avis du premier de ces artistes, M. Grosjean se livra à l'étude des compositions des meilleurs organistes de l'Allemagne, et en fit, pour son usage, des extraits dont il a tiré en 1850 un recueil de trois cents versets pour l'orgue, publié par souscription. On doit aussi à M. Grosjean une collection qui a pour titre : *Album d'un organiste catholique, ou recueil de morceaux d'orgue pour l'offertoire, l'élévation, la communion et la sortie des offices*, en deux volumes. Une partie des pièces contenues dans ce recueil a été composée par l'éditeur. Enfin, M. Grosjean rend des services aux organistes des petites localités par la publication d'un *Journal des organistes, ou choix de musique d'orgue pour toutes les parties du service divin*. Il prépare en ce moment (1861) une édition complète des *Noëls* de la Lorraine, avec les mélodies populaires. Cet artiste estimable a fait, en 1857, la découverte d'un manuscrit précieux dans la Bibliothèque publique de Saint-Dié : ce volume contient la seule copie complète connue jusqu'à ce jour de l'*Introduction à la musique plains et mesurée* de Jean de Garlande (voyez GARLANDE), avec d'autres ouvrages de Marchetto de Padoue, de Franco de Cologne, et d'autres de moindre importance. M. de Coussemaker a rendu compte de cette découverte dans une *Notice sur un manuscrit musical trouvé à la Bibliothèque de Saint-Dié*. Paris, Didron.

GROSLEY (PIERRE-JEAN), maire de Saint-Loup, bailli de Chap et de Vaucharsis, membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres de Paris, des sociétés académiques de Nancy, Châlons, etc., né à Troyes, le 18 novembre 1718, est mort le 4 novembre 1785. Ce littérateur fécond a publié un livre intitulé : *Observations sur l'Italie et sur les Italiens, par deux gentilhommes suédois*. Londres (Paris), 1764, trois volumes in-12; nouvelle édition, augmentée. Paris, Debansy, 1774, quatre vol. in-12. On y trouve un *Précis de l'histoire de la musique* et beaucoup de renseignements sur les musiciens modernes de l'Italie. Il a paru une traduction allemande de l'ouvrage de Grosley en 1766. Le maître de chapelle Hiller

en a extrait l'essai sur l'histoire de la musique et l'a inséré dans les nos 3, 4, 5, 6 de ses *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, de l'année 1767.

GROSS (PIERRE), musicien allemand, demeurait à Zeitz au commencement du dix-septième siècle. Il a publié un recueil de pièces pour violons et violes, à cinq parties, en 1610, in-4°.

GROSS (JEAN), né près de Nuremberg, vers 1688, fut d'abord employé comme violoniste dans une maison de cette ville; puis il voyagea en Hongrie, y prit du service dans le régiment de Losselholz, comme chef de musique, et plus tard fut en garnison à Vienne. Après six ans de service, il obtint son congé, et entra dans la chapelle du prince-évêque de Bamberg. En 1718, il publia, dans cette ville, six solos de violon de sa composition. Enfin, Gross fut nommé maître de concert du prince de Schwartzbourg-Rudolstadt, vers 1725; il publia dans cette même année six sonates pour le violon, et mourut en 1735.

GROSS (GOTTFRIED-AUGUSTE), compositeur et écrivain sur la musique, né à Elbing, en 1799, était directeur de musique à Lubeck, vers 1830. Plus tard, il alla se fixer à Hambourg, où il rédigea, en 1837, le journal qui avait pour titre : *Hamburger musikalische Zeitung* (la Gazette musicale de Hambourg), chez Schuberth et Niemaier, 1838, in-8°. Cette publication a cessé de paraître avec le cinquante-deuxième numéro de la même année. Gross est devenu postérieurement directeur de musique à Hildesheim. On a de cet artiste des compositions pour le piano et pour le chant, parmi lesquelles on remarque : Le 91<sup>e</sup> psaume à quatre voix et orchestre, plusieurs cahiers d'airs allemands avec piano.

GROSS (JEAN-BENJAMIN), frère du précédent, est né à Elbing, le 12 septembre 1809. Il se rendit à Berlin dans sa jeunesse et s'y livra avec ardeur à l'étude du violoncelle. Admis dans l'orchestre du théâtre Königsstadt, il en sortit, en 1831, pour aller à Leipsick, où il se distingua dans la plupart des réunions de musique, ainsi que dans les concerts de Gewandhaus. En 1833, une place lui fut offerte à Dorpat, comme violoncelliste du quatuor du comte Liphart, dont le célèbre professeur Ferdinand David (voyez ce nom) était alors premier violon. En 1835, Gross abandonna cette position pour celle de premier violoncelle de l'orchestre du Théâtre-Impérial de Pétersbourg. En 1847, il obtint une pension pour ses services à la cour et voyagea en Allemagne

pour y donner des concerts; mais bientôt il fut rappelé à Pétersbourg au service du grand-duc Michel; mais il ne conserva pas longtemps les avantages qui lui avaient été assurés, étant mort du choléra le 1<sup>er</sup> septembre 1848. On a de cet artiste distingué quatre quatuors pour des instruments à cordes; des études pour le violoncelle; des duos pour le même instrument; un concerto pour Violoncelle et orchestre; une sonate pour piano et violoncelle; un concerto pour ces deux instruments; des variations et des pièces de salon, le tout au nombre d'environ quarante œuvres.

**GROSSE (JEAN-GEORGES)**, théologien allemand, vivait à Bâle, au commencement du dix-septième siècle, et y a publié, en 1630, un livre qui a pour titre : *Compendium quatuor facultatum*, in-8°. On y trouve, dans la partie philosophique, un *Compendium musices* (p. 136-152).

**GROSSE (JEAN)**, professeur au Gymnase de Halle, en Saxe, dans la première partie du dix-septième siècle, s'est fait connaître par un petit écrit intitulé : *Miscella problemata de musica*, Hallæ Saxonum, 1638, in-4° de huit pages.

**GROSSE (BERNARD-SÉBASTIEN)**, prédicateur à Ilmenau, vers le milieu du dix-huitième siècle, et assesseur au consistoire suprême du duché de Saxe-Weimar, a prononcé, en 1765, un discours à l'occasion de l'érection d'un nouvel orgue dans l'église de la ville d'Ilmenau. Ce discours, accompagné d'une histoire abrégée de l'orgue, a paru sous ce titre : *Die heiligen Verrichtungen in dem Hause des Herrn bey der neuen Orgel in der Ilmenauischen Stadtkirche vorgestellt, und mit einer Kurzgefassten Orgelgeschichte zum Druck übergeben*, Eisenach, 1765, deux feuilles et demi in-8°.

**GROSSE (SAMUEL-DIETRICH ou THÉODORE)**, violoniste distingué au service du prince royal de Prusse, naquit à Berlin, en 1756, fut élève de Lohll et joua dans sa manière, avec un beau son et un style large. Il se fit entendre à Paris, au Concert spirituel, en 1780, et fut fort applaudi. Il mourut à Berlin, en 1789, dans sa trente-troisième année. Ses compositions publiées sont : 1° Trois concertos pour le violon, op. 1, liv. I<sup>er</sup>, II, III, Berlin, Hummel. 2° Symphonie concertante pour deux violons, op. 2, *ibid.* 3° Six duos pour violon et alto, op. 3, *ibid.* 4° Trois trios pour deux violons et violoncelle, op. 4, *ibid.* 5° Trois duos pour deux violons, op. 5, Paris, Imbault (Janet).

**GROSSE (JEAN-GUILLAUME)**, organiste à

Kahla, dans le duché de Saxe-Altenbourg, vers la fin du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par la publication de six préludes de chorals (*Choral vorspiele*) pour l'orgue, Rudolstadt, 1787, in-4°. Ces préludes sont traités dans un style moderne, où l'on remarque de l'imagination, mais qui n'a aucun rapport avec le style de l'école de Bach.

Un autre artiste de ce nom, organiste à Klosterbergen, près de Magdebourg, vécut dans le même temps, et fit imprimer six sonates pour le clavecin, à Leipsick, en 1785. Ces pièces sont une imitation des sonates de Charles-Philippe-Emmanuel Bach.

**GROSSE (HENRI)**, fils d'un musicien de la chapelle du roi de Prusse (voyez l'article précédent *Samuel-Dietrich*), naquit à Berlin, et devint un violoncelliste habile, sous la direction de Louis Duport. Il se fit entendre avec succès, plusieurs fois, à la cour et dans des concerts publics. En 1798, il était attaché à la chapelle du roi de Prusse. On a imprimé de sa composition : 1° Sonates pour violoncelle et basse, op. 1, Berlin, Hummel. 2° Huit variations pour violoncelle et basse, *ibid.* 3° Quelques œuvres pour le piano.

Un frère cadet de cet artiste fut second hautbois à la chapelle royale de Berlin.

**GROSSER (JEAN-EMMANUEL)**, fils d'un cantor de l'église principale de Warmbrunn, est né en cette ville, le 30 janvier 1799. Doué d'heureuses dispositions pour la musique, il fit de rapides progrès dans cet art, sous la direction de Schnolz. A l'âge de vingt et un ans, il se rendit à Breslau pour se livrer à l'enseignement; mais il y resta peu de temps, car il fut rappelé dans sa ville natale, en 1821, pour y remplir les fonctions de professeur. L'année suivante, il alla à Friedberg, en qualité de cantor et d'organiste; en 1823, il fut appelé comme organiste à l'église catholique de Hirschberg, et les fonctions de recteur à Polkwitz lui furent confiées en 1836. Il a publié, à Breslau, des variations et des danses pour le piano, trois recueils de pièces d'orgue faciles, trois suites de chants à voix seule et piano, et a composé aussi des messes, graduels, offertoirs, et des chants funèbres qui n'ont pas été imprimés jusqu'à ce jour. On a aussi de cet artiste : *Lebensbeschreibung des Johann Sebastian Bach*, Breslau, Gräson et compagnie, petit in-8°. La deuxième édition de cette biographie du grand musicien Bach a été publiée chez les mêmes éditeurs en 1834, petit in-8°. Deux biographies semblables, la première, de Haydn, la seconde, de Mozart, ont été égale-

ment publiées par M. Grosser; elles sont intéressantes par les anecdotes qu'elles renferment.

**GROSSI** (Le chevalier CHARLES), chanteur et compositeur vénitien, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il était homme de mérite, dit M. Caffi (*Storia della musica sacra nella già Capella ducale di S. Marco in Venezia*, Part. I, p. 308, et Part. II, p. 34), mais vaniteux et charlatan. Admis dans la chapelle de Saint-Marc, en qualité de chanteur, il se présenta à diverses reprises comme candidat pour les places vacantes d'organiste, de vice-maitre et de maitre de cette chapelle, mais sans réussir jamais dans son dessein, précisément à cause de son charlatanisme. Cependant il prit effrontément le titre de *chevalier* et de maitre de chapelle de cette cathédrale au livret de l'opéra *Giocasta regina d'Armonia*, dont il écrivit la musique à Florence, en 1698. Le nom du compositeur y est indiqué de cette manière : *Carlo Grossi Cavaliere, Maestro della Cappella ducale di San Marco di Venezia*.

« Je n'ai pu découvrir en quelle circonstance, » ni par qui il a été *cavaliérisé*, » dit M. Caffi. Dans une supplique adressée aux procureurs de Saint-Marc, il vante la *multiplicité de ses œuvres répandues dans tout l'univers par la presse, et desquelles beaucoup de souverains se délectent incessamment*. Découragé par la malheureuse issue de tous ses efforts pour obtenir un poste élevé dans la chapelle de Saint-Marc, il présente une requête aux procureurs de cette chapelle, le 29 juillet 1685, à l'effet d'être pensionné *pour cause de vieillesse et d'infirmités*, et obtint cette faveur. Cependant ses infirmités et sa vieillesse ne l'empêchèrent pas de composer, treize ans après cette date, l'opéra dont il vient d'être parlé. M. Caffi dit qu'il écrivit trois opéras pour les théâtres de Venise; je n'en connais qu'un, *Artaserse*, représenté au théâtre Saint-Jean et Saint-Paul, en 1609. Il composa aussi pour l'église, car il reçut des procureurs de Saint-Marc une médaille d'or de la valeur de cinquante ducats pour un livre de compositions à l'usage de cette chapelle. On connaît aussi de cet artiste : 1° *la Cetra d'Apollo, canzone a 1 e 2 voci*. Venise, Gardane, 1673, in-4°. 2° *l'Anfione, madrigali a 2 e 3 voci*, ibid., 1675, in-4°.

**GROSSI** (ANDRÉ), violoniste au service du duc de Mantoue, vers la fin du dix-septième siècle, a publié plusieurs ouvrages pour son instrument, parmi lesquels on remarque : 1° Douze sonates à deux, trois, quatre et cinq instruments, op. 3. 2° *Sonate da camera a tre stromenti*, op. 5, Bologne, 1696, in-fol.

**GROSSI** (JEAN-FRANÇOIS). Voyez SIFAGE.

**GROSSI** (GAETAN), célèbre bassoniste, né à Milan, fut admis en 1782 à la cour de Parme, comme artiste de la chambre et de la chapelle. Après la mort du duc Ferdinand, il retourna à Milan, où il est mort le 14 février 1807. Il a écrit plusieurs concertos et des quatuors pour le basson, qui sont restés en manuscrit.

**GROSSI** (ROSALINDE-SILVA), fille du précédent, fut une cantatrice distinguée. Elle naquit à Parme en 1782, reçut les premières leçons de musique de Joseph Colla, et perfectionna ensuite son talent sous la direction de Fortunato et de Paer. Mariée fort jeune au violoniste et chef d'orchestre Prosper Silva, elle brilla sur les principaux théâtres d'Italie comme *prima donna*, particulièrement à Milan. Au retour de Venise, où elle avait chanté avec succès, elle fut saisie d'une violente maladie qui l'enleva à la fleur de l'âge, en 1804.

**GROSSI** (GEMMARO), avocat napolitain, amateur des arts, vécut dans la première moitié du dix-neuvième siècle. Il a été un des coopérateurs du livre qui a pour titre : *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli, ornata del loro rispettivi ritratti*. In Napoli, 1819, trois vol. in-4°. Le volume qui contient les éloges des maitres de chapelle, chanteurs et cantatrices, renferme particulièrement les notices composées par M. Grossi. On a aussi de ce *dilettante* un recueil de mémoires intitulé : *le Bell'arti. Opuscoli storici musicali*. Napoli, 1820, 2 vol. in-8°.

**GROSSMANN** (BURKHARD), receveur de l'électeur de Saxe, à Jéna et à Burgau, au commencement du dix-septième siècle, a publié une collection de quarante-trois morceaux des principaux compositeurs de la Saxe, sous ce titre : *Angst der Hallen und Friede der Seelen* (Angoisse des enfers et Joie des âmes), Jéna, 1623, in-fol. Tous ces morceaux sont composés sur le psaume 116, à trois, quatre et cinq voix.

**GROSSMANN** (JEAN-FRANÇOIS), facteur d'orgues, vivait à Patschkau, en Silésie, vers 1750. Il a construit à Munsterberg, en 1754, un instrument de vingt-cinq jeux, à deux claviers et pédale.

**GROSSMANN** (FRÉDÉRIQUE), fille de l'acteur célèbre de ce nom, cantatrice et actrice dans sa troupe, née en 1769, a brillé sur le théâtre de Cassel en 1785 et dans les années suivantes. Elle jouait et chantait les premiers rôles des opéras allemands *Alceste*, de Schwoitzer, et *Gunther de Schwarzbourg* de Hott-

bauer. Sa voix avait une si grande étendue, qu'elle allait jusqu'au contre-fa aigu.

**GROSSMANN** (...). Deux artistes de ce nom paraissent avoir été des instrumentistes à la fin du dix-huitième siècle. On trouve du premier trois quatuors pour deux clarinettes, viole et basse, en manuscrit, indiqués dans le catalogue de Traeg (1799); l'autre a fait graver, à Bonn, chez Simrock, six valses et six contredanses pour le piano.

**GROSSWALD** (...), facteur d'orgues de la Hesse, né à Hanau, était considéré, en 1773, comme un des premiers artistes de son genre.

Il y a un musicien de ce nom qui a publié un grand nombre de recueils de danses pour le piano, à Prague et à Vienne.

**GROTTE** (NICOLAS DE LA), valet de chambre et organiste du roi de France, Henri III, vécut à Paris, depuis 1505 environ jusqu'en 1587. Jean Dorat, poète du roi, fit sur le nom de cet artiste l'anagramme suivante, qui prouve l'estime qu'on avait pour son mérite :

Nicolaus Grotus, tu sol organicus.

La Croix-du-Maine dit, en effet (*Bibliot.*, t. II, p. 103 et 104, édit. de Rigoley de Juigny), que De la Grotte passait pour le plus habile joueur d'orgue et d'épinette de France en son temps. On a de ce musicien : 1° *Chansons de Pierre de Ronsard, Bayf, Des Portes, Sillac et autres, mises en musique à quatre parties*, Paris, Adrian Le Roy, 1570. 2° *Airs et chansons à trois, quatre, cinq et six parties, par Nicolas De La Grotte, organiste ordinaire de la chambre du roi, à Paris, par Jean Cavellat*, 1583, in-4°. Une chanson de De La Grotte (*C'est mon amy*) a été insérée, sous le nom de Nicolas, dans le *Premier livre de chansons à trois parties composées par plusieurs auteurs, imprimées en trois volumes*, à Paris, chez Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1578.

**GROTZ** (DENIS), organiste et compositeur au couvent de Barnbach, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié un ouvrage de sa composition intitulé : *Deutsche Gesänge zur heil. Messe* (Chants allemands pour la sainte messe), à quatre voix, orgue, deux violons, alto, deux cors et violoncelle, Augsburg, Lotter, 1701.

**GRUA** (GASPARD), organiste de l'église Saint-Jean-Baptiste à Monza, près de Milan, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition un œuvre qui a pour titre : *Missa e Salmi a la*

*romana spedita con due Magnificat, le quattro antifone a otto voci, con il Gloria intiero*, Venise, 1651.

**GRUA** (GUILLAUME) naquit à Milan, où il apprit la musique et la composition. Il visita les principales villes d'Italie, puis se rendit en Allemagne et s'établit à Dusseldorf, comme maître de chapelle, en 1697. De là, il alla à Mannheim, en 1714. On a de lui : *Missa quinque voc. cum instrumentis et org.*, Munich, 1712.

**GRUA** (CHARLES-LOUIS-PIERRE), né en 1700, à Milan, y apprit la musique et la composition, puis se rendit chez son oncle (Guillaume Grua) pour achever son éducation musicale. Il devint habile dans le contrepoint et dans le style fugué, et passa en Allemagne pour un des musiciens les plus instruits de son temps. Il fut d'abord placé, comme maître de chapelle, à la cour de l'électeur palatin, à Manheim; l'électeur Charles-Philippe joignit à ses fonctions sa nomination, en 1742, de directeur de l'Opéra. Pendant les solennités qui eurent lieu au mariage du prince électoral Charles-Théodore, on joua, le 17 janvier 1742, l'opéra italien *Cambyse*, dont la musique avait été composée par Grua : cet ouvrage eut un brillant succès. Grua mourut à Manheim, en 1775.

**GRUA** (PAUL), fils du précédent, naquit à Manheim, le 2 février 1754. Après avoir appris chez son père les éléments du piano et de l'harmonie, il alla continuer ses études chez le maître de chapelle Holzbauer. Le prince électoral du palatinat, Charles-Théodore, ayant remarqué les heureuses dispositions du jeune Grua pour la musique, résolut de l'envoyer en Italie, afin de perfectionner son goût. Il y arriva en 1773 et y passa six années. A Bologne, il prit des leçons du P. Martini, et à Venise, il reçut des conseils de Traetta pour le style dramatique. De retour en Allemagne, en 1779, il dut se rendre à Munich, où l'électeur avait transporté sa cour. On le chargea de composer la musique de l'opéra sérieux *Telemacco*, qui fut représenté l'année suivante. Le succès de cet ouvrage lui fit obtenir le titre de conseiller et celui de maître de chapelle. Grua a beaucoup écrit pour l'église, et l'on connaît de lui trente et une messes avec orchestre, six vêpres complètes, vingt-neuf offertoires et motets, six *Miserere*, trois *Stabat mater*, cinq *Litanies*, trois *Te Deum* (en allemand), quatorze hymnes, quatre *Salve Regina*, trois *Regina Cæli*, quatre graduels pour le carême, des réponses pour la semaine sainte, trois *Requiem*, cinq *Veni Sancte Spiritus*, et plusieurs

psaumes. Grua a écrit aussi des concertos pour piano, clarinette, flûte, etc. Il vivait encore à Munich, en 1812.

**GRUBE (HERMANN)**, fils d'un cordonnier de Lubeck, né en 1637, fut fait docteur en médecine à Leyde, en 1686, et professeur de physique à Hadersleben l'année suivante. Il mourut au mois de février 1698. Parmi les ouvrages de ce savant, on en remarque un qui a pour titre : *Conjectura physico-medica de icu tarentula, et vi musices in ejus curatione*. Francfort, 1679, in-8° de huit feuilles.

**GRUBER (ÉRASME)**, surintendant à Ratisbonne dans la seconde moitié du dix-septième siècle, est auteur de la préface du livre intitulé : *Synopsis musica, oder kurze Anweisung, wie die Jugend kurzlich und mit geringer Mühe in der Singkunst abzurichten*, Ratisbonne, 1637, quatre feuilles in-8°.

**GRUBER (GEORGES-GUILLAUME)**, naquit le 22 septembre 1729 à Nuremberg. Dretzel, organiste de cette ville, lui donna les premières leçons de musique. Après la mort de ce maître, qui lui avait enseigné à jouer du piano, il alla chez un autre organiste, nommé *Siebenkees*, qui lui apprit les éléments de l'harmonie et de la composition. Il était à peine âgé de dix-huit ans, lorsqu'il fit admirer son habileté sur l'orgue dans des excursions à Francfort, à Dresde et à Mayence. A Dresde, Umstadt, maître de chapelle du comte de Brühl, lui donna des leçons de contrepoint. De retour à Nuremberg en 1750, Gruber y fut placé au chœur de l'église principale. L'arrivée du célèbre violoniste Ferrari en cette ville lui fournit l'occasion de perfectionner son talent sur le violon. Après la mort du maître de chapelle Agrell, Gruber obtint sa place, le 16 février 1765. Depuis lors il ne quitta plus sa ville natale, et toutes les offres qu'on lui fit pour des places de maître de concert en différentes cours furent refusées par lui. Il mourut à Nuremberg le 22 septembre 1796. Les compositions de cet artiste consistent en oratorios, psaumes latins et allemands, airs d'église, choraux en contrepoint figurés, symphonies, quatuors, trios, concertos, etc. Le plus grand nombre de ses ouvrages est resté en manuscrit, mais on a imprimé ceux-ci : 1° *Les Bergers à la crèche*, sur le texte de Ramler, Nuremberg, 1782. 2° Deux trios pour piano, violon et violoncelle. 3° Poésies de Bürger pour voix seule et piano, premier et second cahiers, Nuremberg, 1780. 4° Deux sonates pour piano, flûte et violoncelle obligés, *ibid.* 5° Chansons de différents poètes favoris pour

voix seule et piano, Vienne. 6° Deux sonates pour piano seul, Nuremberg.

**GRUBER (JEAN-SIGISMOND)**, fils du précédent, né à Nuremberg le 4 décembre 1759, fut avocat et docteur en droit. Vers la fin de sa vie, il eut les titres de conseiller et d'assesseur, et mourut à Nuremberg le 3 décembre 1805. Gruber est auteur de deux ouvrages qui ont pour titre : *Litteratur der Musik, oder Anleitung zur Kenntniss der Vorzüglichsten musikalischen Bücher* (Littérature de la musique, ou Instruction pour connaître les meilleurs livres de musique), Nuremberg, 1783, cinquante-six pages in-8°. Il y en a une deuxième édition qui a été publiée à Francfort-sur-le-Mein, in-8°, sans date. Cet ouvrage est fort imparfait, et surtout très-incomplet. On ne sait pourquoi Gruber a considéré comme de bons livres sur la musique certains ouvrages fort médiocres, ni pourquoi il en a rejeté d'autres qui ont un mérite réel. Beaucoup de titres sont rapportés par lui sans exactitude, et souvent il se trompe sur le contenu des livres, et les range dans des classes auxquelles ils n'appartiennent pas. 2° *Beiträge zur Litteratur der Musik* (Essai sur la littérature de la musique), Nuremberg, 1783, cent seize pages in-8°. Cet opuscule, extrait du *Lexique* de Walther, est un peu moins défectueux que le précédent, bien qu'on y aperçoive beaucoup de négligences : c'est un catalogue de noms d'écrivains sur la musique et de compositeurs, terminé par des notices biographiques sur le père de l'auteur, sur son prédécesseur Agrell, et sur Jean-André Herbst. Forkel et Lichtenhal indiquent une deuxième partie de cet ouvrage qui aurait paru à Francfort et à Leipzig en 1790, in-8°. Je ne la connais pas ; je crois même qu'elle n'existe pas, que ces bibliographes se sont trompés sur la date, et qu'ils ont voulu parler de l'ouvrage suivant : 3° *Biographien einiger Tonkünstler, ein Beitrag zur musikalischen Gelehrsgeschichte*, Francfort et Leipzig, 1786, in-8° de quarante-huit pages. Cet opuscule peut être considéré comme la suite du précédent. Il ne porte point le nom de l'auteur. On y trouve d'abord un aperçu très-superficiel de l'histoire de la musique, à Nuremberg, en douze pages ; puis viennent les biographies de musiciens qui sont nés, ou qui ont demeuré dans cette ville : ce sont celles du luthiste Baron, de Dretzel (Corneille-Henri), Lang (Ernest-Jean-Benoît), *Siebenkees* (Jean), et Zeidler (Maximilien) ; elles font suite à celles de Georges-Guillaume Gruber, Agrell et Jean-André Herbst, publiées dans l'ouvrage

précédent. Le livre est terminé par les analyses de la Bibliothèque musicale d'Eschstruth, de l'opuscule de Knecht en défense de la théorie de l'harmonie (voyez KNECHT et VOGLER), d'annonces de quelques ouvrages de musique, et du catalogue des œuvres du maître de chapelle Gruber.

**GRUBER** (BENNOT), bénédictin de l'abbaye de Woltenbourg, près de Ratisbonne, vivait à la fin du dix-huitième siècle, et mourut en 1798. Il était directeur de musique de l'église de cette abbaye. On connaît de lui : 1° *Antiphonæ Marianæ* (6 *Alma*, 6 *Ave*, 6 *Regina Cæli*, 6 *Salve Regina*) 4 *vocibus*, 2 *viol. et organo oblig.*, 2 *corn. et violonc. non oblig.*, Augsburg, Lotter, 1793. 2° *Stabat Mater*, 4 *voc.*, 2 *viol. et org. oblig.*, *viola*, 2 *corn. et violonc. non oblig.*, op. 2, *ibid.*

**GRUGER** (JOSEPH), chapelain à Habelschwerdt, en Silésie, naquit dans le comté de Glatz, vers 1772. Il fit ses études à Glatz, puis à Breslau, fut nommé chapelain à Mittelsteine, et de là se rendit à Habelschwerdt. Il mourut jeune encore, au mois de février 1814. On a de lui plusieurs bonnes compositions, entre autres l'opéra *Hains et Réconciliation*, représenté à Breslau, et dont on a gravé dans cette ville, en 1798, la grande partition, et la même réduite pour piano.

**GRÜNBAUM** (...), cantatrice allemande, a joui d'une grande célébrité depuis 1812 jusqu'en 1820. Fille du compositeur Wenzel Müller, elle reçut de lui les premières leçons de musique; puis son père la confia aux meilleurs maîtres de Vienne. Plus tard, elle épousa un organiste nommé *Grünbaum*, auteur de trios comiques publiés à Vienne, à Breslau et à Leipzig. On dit que madame Grünbaum unissait à un rare talent dramatique une vocalisation brillante et facile qui lui fit donner le nom de *Catalant allemande*. Sa fille, née en 1812, n'a pas la puissance de talent qui distingua sa mère, mais elle fut une des cantatrices les plus agréables de la scène allemande de 1830 à 1850. Sa première apparition en public a eu lieu au théâtre de Nuremberg; puis elle a été appelée à Berlin pour le théâtre de Königsstadt, où elle était en 1836.

Un guitariste de Prague nommé *Grünbaum* a fait imprimer en cette ville de petites pièces pour cet instrument, et des chants à voix seule.

**GRÜNBERG** (GOTTLIB), flûtiste aveugle, né à Hanovre vers 1802, voyagea dans le nord de l'Allemagne et en Danemark, où il donna des concerts avec succès, pendant les années 1829 et 1830. En 1832, il était à Weimar.

Dans la même année, il inventa un nouvel instrument, auquel il donna le nom de *Furoria*. Il le fit entendre dans un concert qu'il donna à Minden, le 29 novembre 1832. J'ignore en quoi cet instrument était différent des flûtes ordinaires : peut-être y-a-t-il quelques renseignements à ce sujet dans le livre qui a été publié sous ce titre : *Leben und Reisen des erblindeten Flötenspielers G. Grünberg; Behuss Sicherung seiner und der seinigen bürgerlichen Existenz*, etc. (Vie et Voyages du flûtiste aveugle G. Grünberg, etc.), Hanovre, 1834, in-8°.

**GRUNBERGER** (TAFLOBORN), prêtre et compositeur, vivait dans les dernières années du dix-huitième siècle et au commencement du suivant. Gerber croit qu'il était moine dans un couvent de la Souabe. Il a fait imprimer : 1° *Missæ breves, faciles, cuius choro accommodata* a 4 *voc. ordin.*, 2 *viol.*, *alto*, et *org. oblig.*, 2 *corn.*, 2 *fl. vel ob. et violonc. non oblig.*, Augsburg, Lotter, 1792. 2° *Neue Orgelstücke nach der Ordnung unter dem Amte der heilig Messe zu spielen* (Nouvelles pièces d'orgue pour l'office de la sainte messe), première suite, Munich, 1795; deuxième *id.*, *ibid.*, 1796; troisième *idem*, *ibid.*, 1797; quatrième, cinquième, sixième *idem*, *ibid.*, jusqu'en 1799. Cette collection contient des préludes, de petites fugues et des versets. 3° *Neue Pastorell-Organstücke* (Nouvelles pièces pastorales pour l'orgue), première suite, Munich, 1799. 4° Première messe allemande pour soprano, contralto, basse et orgue, Munich, 1802.

**GRUND** (CHRISTIAN), né, le 29 juin 1723, à Prague, où son père était peintre de portraits, fut un harpiste de premier ordre en son temps. Ne trouvant point de musique qui répondit au degré d'habileté qu'il possédait sur son instrument, il composa lui-même toute celle qu'il exécutait. Il se fit entendre à Vienne devant l'empereur François I<sup>er</sup>, à la cour de Dresde et à Varsovie; partout il excita l'admiration, ainsi que son frère Eustache, harpiste comme lui, mais dans un genre tout différent. Au retour de la Pologne, Grund entra avec son frère au service de l'évêque de Leitmeritz, duc de Sachsenzeit. Quelques années après, ces deux artistes passèrent à la cour de l'électeur de Bavière, à Munich, puis ils furent attachés à la chapelle d'Anspach. Après la suppression de cette chapelle, les deux frères se séparèrent, et Chrétien fut admis dans la musique du prince évêque de Würzbourg. Ce prince le combla de témoignages d'estime et d'affection jusqu'à sa mort.

qui arriva le 11 novembre 1784. Grund a eu une fille, professeur de harpe et de guitare à Würzburg, qui eut du talent. Les compositions de Grund sont restées manuscrites.

**GRUND (EUSTACHE)**, frère du précédent et artiste extraordinaire sur la harpe, naquit à Prague, vers 1725. Dans sa jeunesse, il mena la vie de musicien ambulant, jouant toujours de fantaisie, et quelquefois improvisant des choses d'une grande beauté. Après avoir visité Vienne, Dresde, la Pologne, il entra au service de l'évêque de Leitmeritz, puis à celui de l'électeur de Bavière, et enfin à la cour d'Anspach, où il épousa mademoiselle Fugger, dame d'une naissance distinguée. Après la réforme de la chapelle d'Anspach, Eustache Grund reprit ses voyages, se sépara de son frère, et l'on n'entendit plus parler de lui. Longtemps après, sa femme fit insérer dans les journaux un avis où elle annonçait le projet de prendre un autre époux, si le sien ne reparais-sait plus. On croit que cet artiste fantasque se rendit à Stuttgart, après la suppression de la chapelle d'Anspach, puis qu'il alla à Tettnang sur le lac de Constance, où il mourut au service du comte de Montfort.

**GRUND (GUILLAUME-FRÉDÉRIC)**, né à Hambourg, le 7 octobre 1791, reçut de son père, chef d'orchestre du théâtre, des leçons de chant et de piano, puis il passa sous la direction de Schwenke. D'autres maîtres lui enseignèrent aussi le violon et le violoncelle. Quant à son instruction dans l'harmonie et dans le contrepoint, il l'acquit lui-même dans les livres et dans les œuvres des bons maîtres. Son éducation musicale terminée, il s'est livré à l'enseignement et à la composition. En 1819, il a fondé une Société de chant, et, en 1828, il a dirigé des concerts philharmoniques avec beaucoup de talent, et y a fait exécuter depuis lors les symphonies de Beethoven, qui étaient à peu près inconnues à Hambourg. Il dirigeait encore cette société musicale en 1845. Son oratorio *la Résurrection de Jésus*, sur le texte de Ramler, a été exécuté en 1826, et a été considérée comme une grande et belle composition. Grund s'est aussi essayé dans le genre dramatique par l'opéra : *Die Burg Falkenstein* (le Bourg de Falkenstein), qu'il n'a pu faire jouer jusqu'à ce jour à aucun théâtre, et par *Mathilde*, drame musical, qui est encore en manuscrit. On a imprimé de sa composition : 1<sup>o</sup> Quintetto pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson, op. 8; Leipsick, Peters. 2<sup>o</sup> Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 5, en sol mineur; *ibid.* 3<sup>o</sup> Sonates pour

piano et violon ou violoncelle, op. 9, 11, 13, Hambourg et Leipsick. 4<sup>o</sup> Sonates pour piano à quatre mains, op. 10, Hambourg, Boehme. 5<sup>o</sup> Polonaises, marches et valse, *idem*, *ibid.* 6<sup>o</sup> Sonatines pour piano seul, op. 14, *ibid.* 7<sup>o</sup> Introduction et rondeau pour piano seul, plusieurs œuvres. 8<sup>o</sup> Hymne de Krummacher, avec accompagnement de piano, *ibid.* 9<sup>o</sup> *Le Bourg de Falkenstein* réduit pour le piano, *ibid.* 10<sup>o</sup> Six recueils de chants à voix seule et accompagnement de piano, Leipsick et Hambourg. H. Grund a en manuscrit une messe à huit voix, en si mineur, sans accompagnement, trois cantiques, plusieurs ouvertures et symphonies, un grand ottetto pour piano et instruments à vent.

**GRUND (ÉDOUARD)**, frère du précédent, est né à Hambourg, dans le mois de mai 1802. Élève de Spohr, il passe en Allemagne pour un violoniste habile. En 1820, il a fait un voyage en Hollande, où il a donné plusieurs concerts avec succès; puis il s'est rendu à Paris, où il a passé l'hiver. De retour en Allemagne, il a été nommé maître de chapelle du duc de Saxe-Meiningen. Parmi les compositions qu'il a publiées, on remarque ses concertos et concertinos, œuvres 2<sup>o</sup> et 3<sup>o</sup>, un quatuor brillant, des solos pour le violon, deux ouvertures, et plusieurs symphonies. Dans un voyage que Grund fit en Allemagne, en 1840, il donna à Prague des séances de quatuors d'instruments à cordes.

**GRUNDIG (CHRISTOPHE-GOTTLON)**, docteur en théologie et surintendant à Fribourg, premier prédicateur de l'église principale, et inspecteur du Gymnase de cette ville, naquit à Dorfhaïn, le 5 septembre 1707. Il commença sa carrière ecclésiastique par les fonctions de pasteur à Hermansdorf, près d'Annaberg. En 1749, il fut nommé premier pasteur à Schneeberg; ensuite (en 1752), il alla à Glauchen en qualité de surintendant; et enfin, en 1759, il prit possession, à Fribourg, des emplois dont il a été parlé précédemment. Il mourut en cette ville, le 9 août 1780. Dans le grand nombre d'écrits publiés par ce savant ecclésiastique, il en est un relatif à la musique, et qui a pour titre : *Geschichte des Singens bey dem Gottesdienste* (Histoire du chant pendant l'office divin), Schneeberg, 1755, in-8<sup>o</sup>.

**GRÜNEBERG (JEAN-GUILLAUME)**, facteur d'orgues et de pianos à Brandebourg, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, construisit en 1776 des pianos, avec des tables d'harmonie doubles qui eurent de la réputation, et qui produisaient des sons plus forts

que ceux des pianos de cette époque. Ces instruments montaient jusqu'au *sol* et au *la* au-dessus du *fa* aigu de la cinquième octave, ce qui n'avait point eu lieu jusque-là. Gruneberg a fait aussi un grand nombre de petites orgues considérées en Allemagne comme de bons instruments. En 1706, il a construit, dans l'église Sainte-Catherine de Magdebourg, un grand orgue de vingt-neuf jeux, deux claviers et pédale, dont on trouve le dessin et la disposition dans la deuxième année de la *Gazette musicale de Leipsick*, p. 637.

**GRUNER** (JOSEPH), né à Engelsberg, vers 1712, était en 1737, à Olmutz, où il étudiait la philosophie. Il était dans le même temps ténor à l'église des Jésuites. Le 15 avril 1737, on exécuta, dans cette église, un oratorio de sa composition intitulé : *Passio Domini nostri Jesu-Christi in Golgotha consummata*.

**GRUNER** (NATHANIEL-GODEFRÖI), cantor et directeur de musique au Gymnase de Gera, fut considéré en Allemagne comme un des bons compositeurs du dix-huitième siècle, particulièrement pour l'église. L'incendie qui consuma une grande partie de la ville de Gera, en 1781, lui ayant enlevé tout ce qu'il possédait, Gruner proposa par souscription un œuvre de six sonates pour le piano, qui parut dans la même année chez Breitkopf, à Leipsick, et pour lequel il eut en peu de temps treize cent soixante-cinq souscripteurs. Son œuvre deuxième, composé aussi de six sonates pour le piano, a été publié chez le même éditeur en 1785. Gerber dit, dans son ancien *Lexique*, que sept œuvres de ce musicien, composées de divertissements, de quatuors et de concertos pour le clavecin, ont été gravées à Lyon, ce qui semble indiquer que Gruner s'était établi dans cette ville. Il mourut vers 1795. Le plus grand nombre de ses compositions pour l'église est resté en manuscrit : parmi ces ouvrages on cite les psaumes 8°, 37°, 51°, 85° et 113° pour chœur et orchestre, et environ quinze chorals arrangés en forme de cantates, également pour chœur et orchestre. On a imprimé de ces compositions : Chants à quatre voix pour des chœurs d'églises et d'écoles ; première et deuxième suites, Leipsick, Kollmann.

**GRUTSCH** (FRANÇOIS-SARAPHRIN), né à Vienne, le 24 octobre 1800, apprit les éléments de la musique comme enfant de chœur dans une des églises de cette ville. Il se distinguait au chœur par la beauté de sa voix et son intelligence musicale. Dès l'âge de cinq ans, il commença l'étude du mécanisme du violon.

Les frères Blumenthal furent ses maîtres pour cet instrument et pour l'harmonie. A l'âge de dix ans, il obtint une place de violoniste dans l'orchestre du théâtre de Presbourg, et un an après, il entra à celui du théâtre sur la Vienne, dans la capitale de l'Autriche. En 1830, la place de second chef d'orchestre au théâtre Kärnthnerthor lui fut donnée, et dans l'année suivante, il entra dans la chapelle impériale. On a imprimé de sa composition des *Lieder* et autres pièces de chant, ainsi que divers ouvrages pour le piano et pour les instruments à cordes. Cet artiste a en manuscrit des duos, trios et quatuors de violon, des ouvertures, des messes et d'autres morceaux de musique d'église. Il a fait représenter, à Vienne, en 1835, *der Nachtwächter* (le Veilleur de nuit), petit opéra en un acte, et, en 1838, *der Liebhaber als contrabande* (l'Amateur contrebandier), *idem*.

**GUADAGNI** (GAETAN), célèbre contraltiste, né à Lodi, vers 1725, fut un de ces grands chanteurs qui se formèrent en Italie pendant le dix-huitième siècle, si fécond en talents de premier ordre. On ignore quel fut son maître, et l'on ne trouve à ce sujet aucuns renseignements dans le livre de Mancini, ni dans les biographies de Gervasoni. Guadagni commença à se faire connaître, en 1747, au théâtre de Parme. En 1754, il chanta, au Concert spirituel de Paris et à la cour de Versailles, avec beaucoup de succès. De retour en Italie, il y chanta le rôle de *Telemacco* que Gluck avait écrit pour lui ; il y produisit la plus vive impression. La manière dont il avait chanté cet ouvrage fut cause que l'illustre compositeur le fit engager, en 1766, à Vienne, pour son *Orfeo*, où Guadagni atteignit le plus haut degré de perfection. L'année suivante, il chanta à Londres, puis il se rendit à Venise où l'*Orfeo* de Bertoni fut pour lui l'occasion d'un nouveau triomphe. Il y fit aussi preuve de talent comme compositeur, car il écrivit une partie de son rôle, notamment l'air qu'il chantait aux enfers. Le succès d'enthousiasme qu'il obtint en cette circonstance le fit décorer du titre de chevalier de Saint-Marc. L'électrice de Saxe l'ayant entendu à Vérone, en 1770, fut charmée de son talent et l'emmena à Munich, où il jouit de la plus grande faveur auprès de l'électeur jusqu'à la mort de ce prince. En 1776, il chanta à Potsdam devant le roi de Prusse, Frédéric II, et ce monarque lui témoigna sa satisfaction par le don d'une tsabatière d'or enrichie de brillants, la plus belle qu'il ait donnée. En 1777, il retourna à Padoue, où il était en-



gagé depuis plusieurs années comme chanteur de l'église Saint-Antoine, et y passa ses dernières années, aussi estimé pour son caractère qu'admiré pour son talent. Il avait amassé des richesses considérables, dont il faisait usage avec noblesse et générosité. Il mourut à Padoue, en 1797. Les qualités du talent de Guadagni consistaient dans l'expression, le pathétique et l'art de déclamer le récitatif.

**GUADAGNINI** (LAURENT), habile luthier, né à Plaisance, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, fut élève de Stradivari, à Crémone, et s'établit ensuite dans le lieu de sa naissance, puis à Milan. Il travailla longtemps, car on trouve de ses instruments depuis la date de 1695 jusqu'en 1740. Il copia les formes des instruments de son maître, particulièrement dans les violons, qu'il fit en général d'un petit patron. Il les finissait avec le même soin que Stradivari mettait à terminer les siens. Ses outes sont d'une forme élégante; ses filets sont bien faits, et son vernis à l'huile est fort beau. Malheureusement, on remarque que la troisième corde est sourde à la plupart de ses violons, ce qui est cause qu'ils ont beaucoup moins de prix que ceux des Guarneri et de Stradivari. On les vend ordinairement de six à huit cents francs. Il paraît qu'en 1742 son fils était déjà connu, car il distinguait dès lors ses instruments par le nom de Guadagnini père. Je connais un violon de cette date qui porte cette inscription: *Laurentius Guadagninus pater Placentinus, Stradivarii alumnus*.

**GUADAGNINI** (JEAN-BAPTISTE), fils du précédent, né à Plaisance, suivit son père à Milan, et devint son élève dans la facture des instruments. Ses violons, ses basses ont les mêmes formes, les mêmes qualités, les mêmes défauts que ceux de son père, et se vendent à peu près à prix égal. Je connais un violon de cet artiste qui porte la date de 1771; il est présumable qu'il ne travailla pas longtemps après cette époque. Cependant les derniers renseignements qui me sont parvenus indiquent des instruments sortis de ses mains jusqu'en 1785. Il s'était établi d'abord à Plaisance, puis à Parme, après quoi il retourna à Milan, et enfin il se fixa à Turin, où il mourut. Il eut deux fils, nommés Gaétan et Joseph. Gaétan, fixé à Turin, fut plutôt un restaurateur d'anciens instruments qu'un luthier fabricant. Il eut un fils dont le prénom est inconnu, mais qui acquit de la réputation dans la fabrication des guitares. Joseph Guadagnini retourna en Lombardie après la mort de son père et se fixa à Pavie, où il établit un atelier d'où sont sortis

beaucoup de violons, altos et violoncelles imités de Stradivari.

**GUADET** (J.), fils du célèbre député girondin qui fut guillotiné le 15 juin 1794, ancien avocat, puis directeur de l'Institution des jeunes aveugles de Paris, s'est fait connaître par de bons ouvrages sur différentes matières, dont plusieurs ont été couronnés par l'Institut de France. Il n'est cité ici que pour un petit écrit qui a pour titre : *les Aveugles musiciens* (extrait des *Annales de l'éducation des sourde-muets et des aveugles*), Paris, 1846, in-8° de quatre feuilles. M. Guadet y examine quatre objets principaux : 1° aptitude musicale des aveugles; 2° mode d'enseignement matériel pour les aveugles; 3° notation musicale à l'usage des aveugles; 4° musiciens remarquables sortis de l'Institution des aveugles de Paris. Il y a de l'intérêt dans ce programme, traité par l'auteur avec bonne foi et simplicité.

**GUAITOLI** (FRANÇOIS-MARIE), né à Carpi, en 1563, fut nommé chanoine et maître de chapelle de la cathédrale de cette ville, en 1593. Il est mort dans la même position, le 8 janvier 1628. On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Salmi per Vesperti a 5 voci*, in Venetia, app. Vincenti, 1604, in-4°. 2° *Libro primo di madrigali a 5 voci*, ibid., 1600, in-4°. 3° *Canzonette a tre e quattro voci, libro primo*, ibid., 1606, in-4°. 4° *Psalmi ad tertiam quintis vocibus in omnibus solemnitatibus decantandi una cum litantiis B. Virginis quinque, septem et octo vocibus nuperrime editi cum basso ad organum*, Venetis, apud Jacobum Vincentinum, 1618, in-4°. 5° *Messe e Motetti a otto voci, libro primo*, ibid., 1618. 6° *Idem, libro 2°*, ibid., 1618. La confrérie de Saint-Roch, de Carpi, dont Guaitoli était aussi maître de chapelle, depuis le 25 mars 1602, avait ordonné que les motets à plusieurs chœurs que ce maître a laissés en manuscrit seraient publiés à ses frais; mais il ne paraît pas que cette résolution ait reçu son exécution.

**GUALTIERI** (ANTOINE), maître de chapelle à *Monte-Silice*, près de Padoue, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition des *Madrigali a cinque voci*, Venise, 1613.

**GUAMI** (JOSEPH), célèbre organiste, naquit à Lucques vers 1545. On ignore le nom du maître sous qui il fit ses études musicales. Les premiers renseignements sur sa personne se trouvent dans les registres de la chapelle royale de Munich : on y voit qu'en 1573 il était

attaché à cette chapelle, en qualité d'organiste. Par décision des procureurs de la chapelle ducale de Saint-Marc de Venise, en date du 30 octobre 1588, Guami succéda à Vincent Bell'Haver, décédé à la fleur de l'âge, comme organiste du second orgue de cette chapelle, aux appointement de cent vingt ducats. Dans les registres de cette chapelle, le nom de l'artiste est écrit *Guammí*; mais cette orthographe est inexacte, car lui-même écrit *Guami* aux titres de ses ouvrages. On est étonné de le voir abandonner sa place au mois de septembre 1591, c'est-à-dire moins de trois ans après sa nomination, pour accepter celle d'organiste de la cathédrale de Lucques. M. Caffi présume (*Storia della musica sacra della già capella ducale di San Marco*, etc., p. 190) que Guami s'était engagé à payer une certaine somme annuelle à la famille Bell'Haver, de Trévise, parce qu'un certain Jean-Baptiste Bell'Haver avait présenté une requête aux procureurs, pour que l'organiste de Lucques succédât à son parent; et il suppose, que voulant s'affranchir de cette redevance, il avait quitté sa place pour celle de la cathédrale de Lucques. Il se peut toutefois que sa résolution lui ait été inspirée par le désir de rentrer dans sa ville natale. Zarlino qualifie Guami d'*excellent compositeur* et de *suonator d'organi suavisimo*: cet éloge n'a rien d'exagéré, car les ouvrages de cet artiste le justifient d'une manière complète. Ses pièces d'orgue ont beaucoup d'intérêt pour le temps où elles furent écrites. J'en possède en manuscrit qui méritent d'être publiées comme des modèles du style des organistes italiens à la fin du seizième siècle; Diruta en a inséré quelques-unes dans la première partie de son *Transilvano* (voyez DIRUTA). Bottegari fournit quelques renseignements sur la position de Guami à la cour de Bavière dans son *Recueil de madrigaux* (voyez BOTTEGARI). On connaît de Guami: 1° *Madrigali a cinque voci*, Venezia, Gardano, 1565. 2° *Sacra cantiones vel motetti* 5-10 voc., Venise, 1586. 3° *Partitura per sonare della canzonette alla francese*, in Venetia app. Giacomo Vincenti, 1601, in-fol. 4° *Canzonette francese a 4, 5 et 8 voci, con un madrigale passeggiato*, Anvers, 1613. Dans la collection qui a pour titre: *Ghirlanda di madrigali a sei voci di diversi eccellentissimi autori de nostri tempi* (Anvers, Pierre Phalèse, 1601, in-4°, obl.), on trouve des morceaux de Guami.

GUAMI (FRANÇOIS), frère du précédent, né à Luques, fut maître de chapelle de l'église

*San Marcelino*, à Venise, et vécut vers la fin du seizième siècle. On connaît sous son nom: 1° *Il primo libro di Madrigali a 4, 5 et 6 voci*, in Venetia app. Angelo Gardano, 1592, in-4°. 2° *Il secondo libro di Madrigali a 4, 5 et 6 voci, con un dialogo a otto*, ibid., 1593, in-4°.

GUARDUCCI (THOMAS), né à Montefiascone vers 1720, étudia l'art du chant à Bologne sous la direction de Bernacchi, et devint un des meilleurs chanteurs de son temps, particulièrement dans le genre expressif. Il brilla sur les principaux théâtres de l'Italie depuis 1745 jusqu'en 1770, et l'Angleterre l'accueillit avec enthousiasme. En 1771, il se retira du théâtre et vécut au sein de sa famille, l'hiver à Florence, et l'été à Montefiascone, où il avait une maison de campagne richement meublée.

GUARNERI (ANDRÉ), ou GUARNERIUS, chef d'une famille de luthiers célèbres, naquit à Crémone dans la première moitié du dix-septième siècle, et fut un des premiers élèves de Nicolas Amati. Il travailla depuis 1650 jusqu'en 1695 environ. Ses instruments se recommandent par une bonne facture dans la manière des Amati, bien qu'on remarque en eux certains détails particuliers qui les distinguent et les font reconnaître. Leur son est joli, mais peu intense et d'une courte portée. On les range dans le commerce parmi les instruments de second ordre.

GUARNERI (JOSEPH), est considéré généralement comme le fils aîné d'André, et l'on dit qu'il fut élève de son père. Il travailla depuis 1690 jusqu'en 1730. Bien qu'il eût été l'élève d'André, il n'a pas suivi ses modèles. Ses premières tendances furent de se rapprocher des patrons de *Stradivari* (voyez ce nom), dont il était contemporain; mais plus tard il imita la manière de son cousin, nommé *Joseph* comme lui. Il a donc varié dans les formes et dans les détails de la facture; néanmoins ses instruments ont de la qualité et sont estimés.

GUARNERI (PIERRE), second fils d'André, et frère du précédent, a travaillé depuis 1690 jusqu'en 1725. Ses premiers produits sont datés de Crémone; plus tard il s'établit à Mantoue, où il a fabriqué un grand nombre d'instruments qui ne sont pas dépourvus de mérite, mais auxquels on reproche d'avoir les voutes trop élevées et de manquer de brillant.

Un autre *Pierre Guarneri* était fils de Joseph et petit-fils d'André. On a de lui des violons et des basses datés de Crémone, depuis

1725 jusqu'en 1740. Dans ces quinze années, il a peu produit. Ses instruments ressemblent à ceux de son père, dont il était élève, mais ils ont moins de fini.

**GUARNERI** (JOSEPH-ANTOINE) ou **GUARNERIUS**, le plus célèbre artiste de cette famille, appelé communément en Italie *Giuseppe Guarnerio del Gesù*, parce que beaucoup de violons sortis de ses mains portent sur l'étiquette cette marque IHS, naquit à Crémone le 8 juin 1685, et fut baptisé le 11 du même mois, dans la paroisse de Saint-Donat, succursale de la cathédrale (1). Jean-Baptiste Guarneri, son père, était frère d'André. Il paraît hors de doute qu'il était étranger à la fabrication des instruments, car on n'en connaît aucun signé de ce nom. Il paraît même que ses rapports avec les membres de sa famille n'étaient pas intimes, car ce ne fut ni chez Joseph ni chez Pierre Guarneri que son fils apprit la lutherie, mais chez Antoine Stradivari. Joseph Guarneri *del Gesù* a travaillé à Crémone depuis 1725 jusqu'en 1745. Ses premiers essais ne se font remarquer par aucun signe caractéristique d'originalité, si ce n'est une certaine indifférence dans le choix des matériaux, dans les formes, qui sont variables, et dans le vernis. Quelques années plus tard, on trouve des instruments faits avec soin; l'excellente qualité du bois des éclisses et du fond est prise sur maille; le sapin de la table est du meilleur choix; le vernis, d'une pâte fine, élastique, est de la plus belle teinte, et peut rivaliser avec celui de Stradivari. Les instruments de cette époque sont de petit patron; leurs contours sont heureusement dessinés; les voûtes, peu élevées, s'abaissent jusqu'aux filets par une courbe adoucie; les parties intérieures sont en bon sapin. Une seule critique est applicable à ces instruments, à savoir, que les épaisseurs, particulièrement au centre du fond, sont trop fortes; défaut essentiel qui nuit à l'élasticité, à la liberté des vibrations, et conséquemment à l'éclat de la sonorité. Montés à la manière de l'époque où ils furent construits, ces instruments devaient manquer de puissance et de portée. Le caractère de l'originalité s'y fait remarquer, nonobstant les variations

de formes auxquelles l'artiste s'abandonne encore.

Dans la troisième époque de sa carrière, Joseph Guarneri nous offre une variété dans les formes de ses instruments plus étonnante encore, tout en conservant néanmoins ce caractère d'originalité et d'indépendance où se révèle son génie. C'est dans cette même époque qu'ont été construits quelques instruments admirables d'un grand patron, faits d'un bois excellent pris sur maille, et dans les meilleures conditions possibles en ce qui concerne les voûtes et les épaisseurs. Un beau vernis, aussi remarquable par sa finesse et son élasticité que par son coloris, garantit ces excellents instruments; dont le mérite égale celui des plus beaux produits d'Antoine Stradivari, après avoir subi les changements nécessaires pour les besoins de l'époque actuelle.

Tout à coup, immédiatement après cette période glorieuse de sa carrière, Guarneri se montre si inférieur à lui-même, dans les instruments sortis de ses mains, qu'il deviendrait méconnaissable, si le cachet d'originalité, qu'il a conservé jusqu'à ses derniers jours, dans certains détails, ne donnait la certitude que ces produits sont les siens. Pauvreté de bois, de travail, de vernis, voilà ce qui frappe l'œil des connaisseurs dans un certain nombre de violons, fruits dégénérés d'un grand talent déchu. Une semblable métamorphose serait inexplicable, si la fin malheureuse de l'artiste, indiquée par la tradition, ne faisait connaître la cause d'un si grand et si déplorable changement. Les bruits répandus en Italie sur les infortunes auxquelles Guarneri fut en butte dans ses dernières années sont vagues et contradictoires; mais en les comparant, on reconnaît avec certitude que la fin de ce luthier célèbre n'a pas été celle d'un homme de bien. Le vieux Bergonzi, mort à Crémone en 1788, à l'âge de quatre-vingts ans, et qui était petit-fils de Charles, élève de Stradivari (voyez BERGONZI), rapportait à ses amis que Joseph Guarneri *del Gesù* avait eu une existence peu régulière; que, paresseux, négligent, il aimait le vin, les plaisirs, et que sa femme, née dans le Tyrol, n'avait pas trouvé le bonheur auprès de lui, quoiqu'elle l'eût souvent aidé dans ses travaux. Bergonzi ajoutait que Guarneri avait été retenu dans une prison pendant plusieurs années, pour une cause maintenant inconnue, et qu'il y était mort en 1745. D'autres traditions ajoutent quelques détails à ces révélations: par exemple, on rapporte que la fille du géôlier lui procurait le bois qui lui était né-

(1) Extrait du registre de baptêmes de la paroisse Saint-Donat, de 1689 à 1692: « Guarneri (Giuseppe Antonio) figlio de' legittimi conjugi Giovanni-Battista Guarneri ed Angela Maria Locadella, nacque nella parrocchia di San Donato aggregata alla cattedrale, il giorno otto Giugno 1685 e battizzato il giorno 11 del detto mese. »

ressaire, quelques misérables outils, et qu'elle travaillait avec lui. C'est à cette époque malheureuse qu'auraient été produits les instruments peu dignes du talent de l'artiste. Cette même fille les colportait et les vendait à vil prix pour lui procurer quelque soulagement dans sa misère. C'était elle aussi qui achetait, tantôt chez un luthier, tantôt chez un autre, le vernis dont il enduisait ses violons; ce qui explique la variété de composition et de teintes qu'on remarque dans ces produits d'une époque désastreuse.

La réputation de Joseph Guarneri ne s'est faite en Italie qu'après sa mort. Elle a été beaucoup plus tardive en France. Dans ma jeunesse, on pouvait acquérir un de ses meilleurs violons pour *douze cents francs* : on les paie aujourd'hui *six mille francs* et même plus. Parmi ses plus beaux instruments il faut placer en première ligne celui sur lequel Paganini jouait dans ses concerts, et qu'il a légué à la ville de Gênes, sa patrie. Malheureusement on l'a enfermé dans une boîte fermée par une glace et privée d'air; les vers s'y sont mis et le dévorent. Quelques luthiers italiens ont imité la manière de Guarneri, particulièrement Paul-Antoine Testore, de Milan, Charles-Ferdinand Landolfi, de la même ville, et Laurent Storioni, de Crémone.

GUARNERIUS (GUILLAUME), ou plutôt GUARNIER, professeur de musique qui eut de la célébrité dans la seconde moitié du quinzième siècle, et qui paraît avoir reçu la naissance en Belgique. Il se trouvait à Naples, en 1478, lorsque Gafori y arriva, et il y enseignait publiquement la musique; mais il y a lieu de croire qu'il jouissait déjà de la réputation de savant musicien avant d'aller en Italie, car dans un manuscrit in-fol. atlant. sur vélin qui se trouve à la Bibliothèque de la ville de Cambrai (n° 9), et qui contient des *Faux-bourbons* et autres pièces à quatre parties, il y a deux hymnes de *Guarnierius musicus optimus*. Ces spécimens du savoir de Guarnerius ou Guarneri sont les seuls que j'aie trouvés jusqu'à ce jour. Le manuscrit qui les renferme est du milieu du quinzième siècle.

GUAZZI (ELEUTERIO), maître de la musique instrumentale au service de la sérénissime république de Venise, naquit à Casale vers la fin du seizième siècle. On a imprimé de sa composition : *Spiritosi affetti ed arte madrigaleschi a una e due voci con il basso*, in Venezia, app. Giac. Vicenti, 1622.

GUÛCK ou GUCKY (VALENTIN), compositeur, né à Cassel, a vécu au commencement du

dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Trisintia*, ou chansons profanes à trois voix pour chanter et pour jouer sur les instruments, Cassel, 1603. 2° *Opus musicum, continens textus metricos sacros festorum Dominicalium et feriarum* 3, 6 et 5 *vocibus inceptum, et a morte illius, illustrius. Principis Landgraviæ Hassiæ, etc., opera absolutum*, Cassels, 1605, in-4°.

GUË (PHILIPPE DU), professeur de musique à Paris, en 1750. On a de sa composition les cantatilles, d'*Iphis*, de *Sémélé*, de *Thésis et Pélée*, des *Charmes de la Société*, deux livres d'airs à chanter, et quatre livres de pièces pour les musettes ou vieilles, en solos, duos et trios. Tous ces ouvrages avaient été publiés avant 1754.

GUÉDON DE PRESLES (HONORÉ-CLAUDE), musicien ordinaire de la chambre du roi, a donné à Paris, antérieurement à 1734, un livre de cantates ou de cantatilles.

GUÉDRON (PIERRE), né à Paris, vers 1565, était chanteur de la musique du roi dès 1590. En 1601, il succéda à Claude Lejeune dans l'emploi de compositeur de cette musique. Par l'acte de baptême d'un de ses fils, inscrit aux registres de la paroisse de Saint-Eustache, sous la date du 3 février 1605, on voit qu'il était alors valet de chambre du roi Henri IV et maître des enfants de la musique de la cour. Plus tard, il devint surintendant de la musique de Louis XIII : ce fut en cette qualité qu'il écrivit la musique de la *Sérénade*, ballet, en 1614; un autre ballet, sans titre, en 1615; les récits du *Ballet de Madame*, au mois de mars de la même année; le *Ballet de M. le prince de Condé* (avec le Bailly); le ballet dansé par le roi, le 29 janvier 1617 (avec Mauduit, Boesset et Bataille); le *Ballet de la reine*, représenté le 25 février 1618; quelques airs du ballet du *Psyché*, en 1619; plusieurs autres ballets, en 1620, dont celui des *Dernières victoires du roi*; et enfin, le *Ballet de M. le Prince*, dans la même année (avec Bataille). Sous le règne de Henri IV, les chansons à voix seule commencèrent à prendre faveur et succédèrent aux airs à trois, quatre, cinq et six parties, qui avaient été en vogue pendant presque toute la durée du seizième siècle. Guédron, Mauduit, les Boesset et Bataille furent les compositeurs qui mirent à la mode ce nouveau genre de musique dans le monde élégant de la cour et de la ville. Antoine Boesset, qui était le rival de Guédron dans le genre de la chanson, avait épousé sa fille Jeanne. Guédron a publié chez Ballard plusieurs recueils d'*Airs*

de cour à voix seule, et d'autres à quatre et cinq voix, depuis 1605 jusqu'en 1630. On en a fait un choix, qui a été traduit en anglais et publié sous ce titre : *French Court-Ayres with their duties englished, of 4 and 5 parts, collected, translated, and published by Edw. Filmer, gentl. Dedicated to the Queen*, Londres, 1629, in-fol. Gabriel Bataille a inséré plusieurs chansons de Guédron dans la collection de ses *Airs mis en tablature de luth*, Paris, Ballard, 1606-1613, in-4°. Les mélodies des airs de ce musicien sont gracieuses et naïves.

GUÉINZ (CÉMENTIN), recteur au gymnase de Halle, naquit à Kola, dans la Basse-Lusace, le 13 octobre 1592. Il étudia à Wittenberg, y fut fait magister, en 1616, fut ensuite, pendant trois ans, au service du duc de Saxe-Weimar, puis du prince d'Anhalt. Ayant ensuite étudié le droit à Jéna, il fut avocat à Wittenberg jusqu'en 1627, époque où il obtint le rectorat à Halle. Il mourut le 3 avril 1650, comme il l'avait prédit. Ses écrits sont : 1° *Paræ generalis musicæ publicæ disquisitioni subjecta*, Halle, 1634. Cet ouvrage contient huit thèses sur les principes de la musique. 2° *Paræ specialis musicæ*, *ibid.*, 1635. 3° *Miscella problemata de musica*, *ibid.*, 1638. 4° *Mnemosynon musicum ecclesiasticum dissertatio*, *ibid.*, 1646.

GUÉIT (MARIUS), aveugle, né à Paris, vers 1810, entra à l'institution des jeunes aveugles de cette ville à l'âge de dix ans, et s'y livra à l'étude de la musique. Madame Vanderbuch, professeur de cet établissement, lui donna les premières leçons de piano; Benazet fut son maître de violoncelle et en fit un artiste distingué sur cet instrument. Dirigé ensuite dans l'étude de l'orgue par Lasceux, organiste de Saint-Étienne-du-Mont, et par Marrigues, organiste de Saint-Thomas d'Aquin, Marius Guéit acquit un talent remarquable pour l'improvisation, dans la manière des organistes français. Sorti de l'institution des aveugles, en 1831, il fut appelé à Orléans, pour y occuper la place d'organiste de Saint-Paterne; il y resta jusqu'en 1840, et perfectionna son talent par ses études d'orgue et de composition. De retour à Paris, au commencement de 1841, il fut nommé organiste de l'église Saint-Denis, au Marais, et y attira souvent la foule des amateurs par ses improvisations de *Tu Deum*. On a de cet artiste intéressant des recueils de pièces d'orgue parmi lesquelles on remarque : 1° *l'Indicateur de l'organiste*, recueil de soixante pièces pour Antienne, *Kyrie*, *Gloria*

*in excelsis*, hymnes, *Magnificat*, etc. Ce recueil est divisé en trois suites. La troisième renferme des offertoires et des fugues. 2° Douze grandes pièces pour l'orgue. 3° Trois offertoires pour l'orgue, op. 25. Tous ces ouvrages sont publiés à Paris, chez le successeur de madame veuve Canaux. 4° Méthode pour l'orgue expressif, *ibid.* 5° Des morceaux de différents genres pour l'orgue et l'harmonium, fantaisies, divertissements, romances sans paroles, sérénades, etc., *ibid.* 6° Des motets à plusieurs voix ou à voix seule, avec orgue, *ibid.* 7° Des cantiques, *idem*, *ibid.*

GUENÉE (LUC), né à Cadix, le 19 août 1781, entra comme élève au Conservatoire de musique de Paris, au mois de germinal an v, sous la direction de Gaviniès, puis de Rode, et obtint le premier prix de violon deux ans après. Il entra alors à l'orchestre du théâtre de la rue de Louvois. Plus tard, il prit des leçons de Mazas pour perfectionner son talent, et étudia l'harmonie avec plusieurs maîtres et en dernier lieu avec Reicha. En 1809, Guenée est entré à l'orchestre de l'Opéra; retiré de ce théâtre, après vingt-cinq ans de service, il a obtenu la pension, et depuis lors il est devenu chef d'orchestre du théâtre du Palais-Royal. Cet artiste a donné à l'Opéra-Comique : 1° *La Chambre à coucher*, en un acte, 1813. 2° *La Comtesse de Troun*, en trois actes, 1816. 3° *Une Fuite à la campagne*, en un acte, au Gymnase Dramatique. Il a arrangé pour la scène française la musique de plusieurs opéras italiens, dans lesquels il a introduit quelques morceaux de sa composition. Guenée a aussi publié plusieurs œuvres de musique instrumentale, parmi lesquelles on remarque : 1° Premier concerto pour violon et orchestre, Paris, Le Duc. 2° Trios pour deux violons et basse, op. 3, Paris, Bentz-Jouve. 3° Trois duos concertants pour deux violons, op. 1, Paris, Le Duc. 4° Trois *idem*, op. 2, *ibid.* 5° Six caprices pour violon, avec basse, *ibid.* 6° Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 4, *ibid.*

La fille de Guenée s'est fait connaître comme pianiste dans les concerts de Paris, en 1840 et dans les années suivantes.

GUÉNIN (MARIE-ALEXANDRE), violoniste et compositeur, né à Maubeuge (Nord), le 20 février 1744, commença l'étude du violon à l'âge de six ans, et fit de rapides progrès sur cet instrument. En 1760, son père l'envoya à Paris pour y développer son talent. Guénin prit des leçons de Capron pour le violon, et de Gossec pour la composition. En 1773, il se fit

entendre avec succès au concert spirituel, dans un concerto de sa composition. En 1777, le prince de Condé le choisit pour être intendant de sa musique; l'année suivante, il fut admis dans la chapelle du roi, et la place de premier violon solo de l'opéra lui fut confiée, en 1780. Il l'occupa jusqu'en 1800. Kreutzer fut alors appelé à la remplir, et Guénin ne figura plus que parmi les autres premiers violons de l'orchestre. Retiré de l'Opéra au mois de janvier 1810, avec la pension, après trente années de service, il fut alors attaché comme second violon au service de Charles IV, roi d'Espagne, retiré en France à cette époque. De retour à Paris, en 1814, et alors âgé de soixante et dix ans, il y vécut dans le repos, et mourut en 1819, dans une situation peu aisée. Cet artiste a eu de la réputation en France pour les symphonies qu'il a composées, et dont le premier œuvre fut publié à Paris, en 1770. La facture en est bonne, mais le génie d'invention y manque, et c'est à tort qu'on les a mises, dans leur nouveauté, en parallèle avec celles de Haydn, où ce génie brille jusque dans les moindres détails. Les compositions de Guénin connues aujourd'hui sont : 1° Six symphonies pour deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors, op. 2, Paris, La Chevardière, 1770. 2° Trois *idem*, op. 4, Paris, Imbault. 3° Trois *idem*, op. 6, *ibid.* 4° Deux symphonies imprimées avec une symphonie de Barrière, Paris, Sieber. 5° Six quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 7, Paris, Louis. 6° Six duos pour deux violons, op. 1, Paris, Sieber. 7° Six *idem*, op. 3, Paris, Imbault. 8° Trois sonates avec second violon, op. 9, Mayence, Schott. 9° Trois *idem*, op. 10, *ibid.* 10° Trois duos pour deux violons, op. 13, *ibid.* 11° Trois *idem*, op. 15, Paris, Sieber. 12° Premier concerto pour l'alto, op. 14, *ibid.* 13° Trois duos faciles pour deux violoncelles, op. 18, *ibid.* 14° Trois sonates pour clavecin et violon, op. 5, Paris, 1781.

GUÉNIN (HILAIRE-NICOLAS), fils du précédent, né à Paris le 4 juillet 1773, a étudié le chant sous la direction de Langlé, Guichard et Piccinni, le piano sous Gobert, et a reçu des leçons d'harmonie et de composition de Rodolphe et de Gossec. Il a été professeur de piano à Paris pendant plus de quarante ans. On a de cet artiste : 1° Variations pour le piano sur l'air du *Grenadier*, Paris, Ph. Petit. 2° Grand rondo brillant pour le piano, op. 4, Paris, Le Duc. 3° Fantaisie sur l'air : *O pescator*, Paris, Érard. 4° Fantaisie sur l'air de la *Sentinelle*, op. 3, Paris, Le Duc.

GUÉRILLOT (HENRI), né à Bordeaux en

1749, se distingua dès sa jeunesse par son talent sur le violon. Vers 1776, il s'établit à Lyon et y fut employé comme premier violon du grand théâtre. En 1782, il publia dans cette ville son premier concerto pour le violon. Deux ans après, il se rendit à Paris. En 1785, il débuta d'une manière brillante au concert spirituel dans un concerto de sa composition, et dans les années suivantes, il brilla au même concert où il exécuta un concerto de Jarnowick et plusieurs symphonies concertantes. Entré à l'Opéra comme un des premiers violons en 1784, il occupa cette place jusqu'à sa mort, qui arriva en 1805. Guérillot avait été appelé comme professeur de violon au Conservatoire de Paris, à l'époque de la formation de cette école; mais il fut compris dans la réforme de 1802, et perdit sa place. Sensible à cet affront fait à son talent, il devint dès ce moment un des plus ardents détracteurs du Conservatoire. On a gravé de sa composition deux concertos de violon, Paris, Baillieux, et un œuvre de duos pour deux violons.

GUÉRIN (EMMANUEL), connu sous le nom de GUÉRIN AÎNÉ, est né à Versailles en 1779. Admis comme élève au Conservatoire de musique en 1796, il y reçut des leçons de violoncelle de Levasseur, et obtint le premier prix de cet instrument au concours de l'an vi. Au concert qui fut donné à l'Opéra le 14 frimaire an vii, pour la distribution de ces prix, il exécuta avec succès un concerto de Reichardt. Entré à l'orchestre du théâtre Feydeau en 1799, il y est resté jusqu'en 1824, époque où il a obtenu la pension après vingt-cinq ans de service. Cet artiste a publié de sa composition : 1° Duos faciles pour deux violoncelles, op. 1, Paris, Imbault (Janet). 2° Trois *idem*, op. 6, Paris, Sieber. 3° Variations pour violoncelle et quatuor d'accompagnement sur l'air : *Sul margine*, op. 7, *ibid.* 4° Air de *Lina*, varié, op. 8, *idem*, Paris, madame Duhan. 5° *Au clair de la lune*, varié, *idem*, Paris, Janet. 6° Trois sonates pour violoncelle et basse, Paris, Pacini. 7° Plusieurs thèmes variés pour violoncelle solo ou avec accompagnement de piano.

Le frère puîné de cet artiste, né également à Versailles, a été admis au Conservatoire comme élève de violon et y a fait ses études sous la direction de Baillot. Il fut longtemps répétiteur des élèves de ce maître; puis il fut nommé professeur de la classe préparatoire de violon. Dès 1824, il était un des premiers violons de l'opéra, où il a fait un service de trente années. Il était aussi membre de la société des concerts du Conservatoire.

GUÉRIN (E.), ingénieur-mécanicien à Paris, a mis à l'exposition de l'industrie, en 1844, une machine à laquelle il donnait le nom de *pianographe*, et qui était destinée à transcrire les improvisations des compositeurs et des pianistes. Bien qu'insaisissante pour atteindre d'une manière complète le but que l'inventeur s'était proposé, cette machine en approche plus que tout ce qui a été entrepris jusqu'à ce jour (1861) pour le même objet (voyez CAREL, UNGER, HORNFIELD, ENGELHART, RIEDLER, CAREYER, WITZELS, PAPP et ADORNO). La machine appelée *pianographe* se fixait sous un piano ordinaire au moyen de deux vis. Elle était composée d'une caisse rectangulaire, laquelle renfermait : 1° un mécanisme destiné à mettre en action la pointe qui traçait les signes de notation ; 2° un système de cylindres au moyen duquel se déroulait le papier qui devait recevoir les signes ; 3° un mouvement d'horlogerie servant à régler la rotation de ces cylindres. Le papier, sur lequel étaient tracées deux portées ordinaires de cinq lignes, avec deux lignes additionnelles pour les octaves supérieures et inférieures, recevait les marques qui y étaient imprimées dans une longueur relative à la pression du doigt sur une des touches du clavier : ces lignes formaient un système sténographique dont la traduction se faisait à l'aide d'une table des signes correspondants aux notes et à leur durée. On peut voir l'analyse des fonctions du mécanisme de cette machine par M. Anders, dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* (ann. 1844, n° 50). M. Guérin a publié : *Mémoire descriptif sur le pianographe*, avec une planche contenant un exemple de musique noté en signes sténographiques et traduit en notation ordinaire : ce sont huit mesures d'un morceau fort simple qui prouvent que, pour des choses de cette nature, l'opération de la traduction n'offrirait pas de difficultés trop grandes ; mais on y voit en même temps que le problème serait insoluble pour les improvisations rapides d'un pianiste qui embrasserait toute l'étendue du clavier. M. Guérin a inventé aussi une clef à engrenage et un diapason chromatique à treize lames, accordé dans le système tempéré, pour rendre plus facile l'accord des pianos, ainsi qu'un appareil appelé *sthénochère*, destiné à donner de la souplesse et de la force aux doigts des pianistes. L'inventeur a publié une brochure intitulée : *E. Guérin, ingénieur-mécanicien, inventeur et fabricant breveté du pianographe, de la clef de piano à engrenages avec diapason à gamme chromatique,*

*et du sthénochère. Description sommaire avec planches de ces instruments ; mémoire explicatif sur leur emploi*, Saint-Germain, 1845, in-8° de dix-huit pages avec cinq planches.

GUERINI (FRANÇOIS), violoniste napolitain, a été au service du prince d'Orange à la Haye, depuis 1740 jusque vers 1760 ; puis il se rendit à Londres, où il paraît avoir terminé sa carrière. On a publié à Amsterdam quatorze œuvres de concertos, solos, duos et trios pour le violon et le violoncelle, de sa composition.

GUEROULT (...), musicien français, vivait à Paris vers 1750. On a de lui plusieurs œuvres de cantates, parmi lesquelles on remarque celle de *Narcisse*.

GUEROULT (ADOLPHE), publiciste, né à Radepond (Eure), en 1810, entra dans la secte des saint-simoniens, après avoir terminé ses études, puis fut attaché au journal intitulé *le Temps*, d'où il passa au *Journal des Débats*. En 1858, Bertin l'aîné, l'un des propriétaires de ce journal, lui donna une mission en Espagne, d'où il écrivit des lettres sur la situation de ce pays, qui furent insérées dans le *Journal des Débats* ; puis il voyagea en Italie. M. Guizot le nomma, en 1842, consul à Mazatlan (Mexique), puis à Jassy, en 1847. Destitué, après la révolution de 1848, M. Gueronit vivait à Paris et prit part à la rédaction de plusieurs journaux issus de cette même révolution, particulièrement au *Crédit*, à la *République* et à l'*Industrie*, fournissant ainsi des articles à quelques journaux et revues sur les arts. Il est aujourd'hui (1861) sous-chef de bureau à la Société du Crédit foncier en France. Ce littérateur s'est beaucoup occupé de musique, dont il n'a qu'une connaissance sommaire, et a écrit un grand nombre d'articles sur cet art depuis 1850, dans la plupart des journaux. Grand admirateur des excentricités de quelques compositeurs qui se sont produites depuis lors, il s'est montré antagoniste de l'art classique dans tout ce qu'il a publié sur ce sujet.

GUERRE (ÉLISABETH-CLAUDE JACQUET DE LA), (voyez LAGUERRE.)

GUERRERO (FRANÇOIS), célèbre compositeur espagnol, naquit à Séville en 1528 (1).

(1) La notice de la première édition de la *Biographie universelle des musiciens* est ici entièrement refaite d'après de nouveaux documents ou renseignements, particulièrement d'après les faits que M. Adrien de La Fage a publiés dans la *Gaceta musical de Madrid* (1855, n° 7), et qu'il a puisés dans les relations d'un voyage fait à

On ignore quelle fut la profession de son père, mais on sait que son frère aîné, Pierre Guerrero, fut un professeur de musique très-instruit, et que ce fut lui qui dirigea les premières études du jeune François dans cet art, pour lequel il était doué de l'organisation la plus heureuse. Une absence de ce frère fut cause de la bonne fortune qu'eut Guerrero de devenir élève du savant musicien Morales. Toutefois, il ne jouit sans doute pas longtemps de cet avantage, car le savant maître se rendit à Rome en 1540, et nous voyons dans le livre d'Adami de Bolsena (*Osservaz. per ben regolarsi il coro della cappella pontificia*, p. 164) que le savant maître fut fait chantre de la chapelle pontificale par le pape Paul III, à qui il dédia son second livre de messes en 1544. Or, en 1540, Guerrero n'était âgé que de douze ans. A cet âge, on n'a pas achevé l'étude d'un art difficile; à peine la commence-t-on. Les renseignements fournis par Guerrero lui-même sur sa vie nous apprennent qu'il n'était âgé que d'environ dix-huit ans, quand il fut appelé à remplir la place vacante de maître de chapelle à la cathédrale de Jaen. C'est donc en 1546 qu'il prit possession de cette place, et cette époque est précédée d'une lacune d'environ six ans, pendant laquelle ses études durent être dirigées par un autre maître que Morales. Après trois ans de séjour à Jaen, Guerrero fit un voyage à Séville pour revoir sa famille, et pendant qu'il y resta, il accepta la position de chantre de la cathédrale, avec des appointements suffisants. Ce fut le désir ardent de ses parents de le conserver près d'eux qui le décida à renoncer à sa position de Jaen. Plusieurs années se passèrent ainsi; puis la place de maître de chapelle de la cathédrale de Malaga fut mise au concours et Guerrero l'emporta sur ses compétiteurs; mais sa nomina-

tion devait être approuvée par le roi, et par des circonstances inconnues, l'approbation se fit attendre. Dans l'intervalle, le chapitre de Séville, qui désirait s'attacher le jeune artiste, lui fit proposer de succéder à Pierre Fernandez (appelé par Guerrero le maître des maîtres), en qualité de maître de chapelle de cette cathédrale, sous la condition que la moitié du traitement resterait à Fernandez comme pension de retraite, et qu'il recevrait l'autre moitié, à laquelle s'ajouteraient ses appointements de chantre. A la mort de Fernandez, Guerrero devait avoir la totalité du traitement, mais le vieux maître vécut encore vingt-cinq ans. A vrai dire, depuis le retour de Jaen, nous ne voyons pas dans la vie de Guerrero d'époque déterminée jusqu'à l'année 1588, où il réalisa le projet, qu'il avait depuis longtemps, de faire le voyage de Jérusalem. Or, il retourna de Jaen à Séville en 1549, et jusqu'en 1588 trente-neuf ans s'écoulèrent. Que se passa-t-il dans ce long espace? Toute cette partie active de l'existence du maître s'écoula-t-elle d'une manière uniforme dans la capitale de l'Andalousie, et ne prit-il jamais de congé pour voyager? Il n'en dit rien dans la relation de son voyage à Jérusalem; mais est-ce une raison suffisante pour affirmer qu'il ne s'éloigna jamais de Séville? Je ne puis l'admettre, et j'ai des motifs très-sérieux pour croire qu'il en fut autrement. Les voici : dans la collection de l'abbé Santini se trouvent des psaumes et une messe de Requiem de Guerrero, imprimés à Rome, en 1559. Ses *Magnificat*, belle collection d'un style large, dans la manière des maîtres de l'école romaine, ont été imprimés par son ordre et à ses frais, à Louvain, sous ce titre : *Canticum Beatae Mariae, quod Magnificat nuncupatur, per octo musicæ modos variatum. Francisco Guerrero Musices apud Hispanensem ecclesiam præfecto auctore*. Lovanii, apud Petrum Phalesium, bibliopol. Jurat. Anno 1563; cum gratia et privilegio regis. Impens. authoris; in-folio maximo. Les quatre parties sont imprimées en regard. L'ouvrage est dédié à Philippe II, roi d'Espagne (les Pays-Bas étaient alors sous sa domination), et l'inscription de la dédicace est celle-ci : *Invictissimo Principi et Domino Philippo ejus nominis secundo divina favente clementia Hispaniarum Regi Catholico Francisco Guerrero almæ ecclesiæ Hispanensis musices præfectus S. D. P.* Enfin, il a fait imprimer à Paris le premier livre de ses messes, et l'ouvrage est intitulé : *Liber primus Missarum Francisco Guerrero Hispanensis*

Jérusalem par Guerrero, en 1588; livre très-rare, bien qu'il en ait été fait plusieurs éditions, et dont un hasard heureux a fait tomber un exemplaire dans les mains de M. de La Fage. Guerrero y rapporte les circonstances principales de sa vie. Il paraît en résulter qu'il ne fit point dans sa jeunesse le voyage à Rome que j'ai indiqué dans l'ancienne notice. M. de la Fage présume que j'ai cru au voyage de Guerrero à Rome, parce qu'en *Misereere* composé par lui se trouve dans les volumes manuscrits à l'usage de la chapelle pontificale, après celui de Dentice et avant celui de Palestrina. Ce n'est pas seulement à cause de l'existence de ce *Misereere* dans ces livres que j'y ai cru, mais parce que Raini dit en termes exprès que ce fut Guerrero qui le donna à la chapelle : *In terzo luogo segueno negli indicati volumi due versi del Misereere a i voci di Francesco Guerrero di Scoviglia, famosissimo maestro, che donelli similmente al nostro collegio.* (Mem. di G. P. de Palestrina, n. 578.)



*Odei* (1) *phonasco* *authore*. Parisiis, ex typographi Nicolai du Chemin, 1566; *cum privilegio regis*, un volume grand in-folio de cent cinquante-six feuillets. Au revers du frontispice se trouve la table du contenu du volume, où sont quatre messes à cinq voix, cinq messes à quatre, et trois motets dont un à cinq voix, un à six, et le dernier à huit. L'ouvrage est dédié à don Sébastien, roi de Portugal, alors encore mineur, et qui périt dix ans après dans une entreprise folle contre les Maures d'Afrique. La souscription de la dédicace est ainsi conçue : *Sebastiano Lusitania, Algarbiorumque Regi, et Æthiopiae, ac ultra citraque in Africa potentissimo Domino Franciscus Guerrerus Hispanensis S. P. D.* Des exemplaires de ces deux volumes rarissimes sont à la Bibliothèque impériale de Vienne. Remarquons qu'on n'imprimait pas encore de musique en caractères mobiles à cette époque en Espagne, en sorte que les ouvrages des compositeurs qui ne sortaient pas de leur pays ne se répandaient que par des copies manuscrites. On verra tout à l'heure que, pour faire imprimer quelques-unes de ses autres productions, Guerrero fut obligé de se rendre à Venise, vingt-deux ans après la publication de son premier livre de messes à Paris. D'ailleurs, si ce maître ne s'éloigna pas de Séville avant 1588, d'où vient qu'il faisait publier longtemps auparavant ses psaumes à Rome, ses *Magnificat* à Louvain, ses messes à Paris? Pourquoi ces changements de lieux, s'il ne s'y trouvait pas lui-même?

Quoi qu'il en soit, le cardinal archevêque de Séville ayant été mandé par le pape à Rome, en 1588, Guerrero obtint du chapitre l'autorisation de l'accompagner dans ce voyage; mais arrivé à Madrid, le cardinal s'y arrêta, parce que la chaleur lui parut trop forte pour continuer sa route immédiatement. Ce contre-temps fit prendre à Guerrero la résolution de se rendre seul en Italie, pour y publier quelques-uns de ses ouvrages. En ayant obtenu la permission du cardinal archevêque, il alla s'embarquer à Carthagène, sur une galère qui se

rendait en Toscane. Arrivé à Gênes, il continua directement sa route vers Venise. Un navire qui se trouvait dans le port allait partir pour Tripoli de Syrie : le maître espagnol se décida à profiter de cette occasion pour accomplir son vœu de visiter Jérusalem, et il pria le célèbre Joseph Zarlino de se charger du soin de revoir les épreuves de ses compositions qu'on venait de mettre sous presse. Accompagné d'un de ses élèves, nommé Francisco Sanchez, il s'embarqua, le 14 août 1588, à l'âge de soixante ans. Arrivé à Zante, le navire s'y arrêta pour faire provision de vivres, et Guerrero y trouva l'hospitalité dans un couvent de Franciscains, où il entendit la messe grecque dont le chant lui parut entièrement dépourvu d'art. Embarqué de nouveau, il arriva enfin à Jaffa, d'où il gagna péniblement Jérusalem. Après y avoir passé la semaine sainte dans des exercices de dévotion et visité Bethléem, le Calvaire et le Saint-Sépulcre, il retourna en Syrie et s'y rembarqua pour Venise, où il s'arrêta quelque temps, pour achever la révision de ses ouvrages, et vécut fort retiré, ne voyant aucun autre artiste que Zarlino. Lorsqu'il s'éloigna de cette ville, il prit sa route par Ferrare, Bologne et Florence, pour aller s'embarquer à Livourne. De là, il se rendit à Marseille, puis à Barcelone, et enfin il arriva à Séville, après avoir accompli, à l'âge de soixante ans, un long voyage, alors environné de dangers et considéré comme une merveille. Il a publié la relation de sa longue excursion, sous ce titre : *El viage de Jerusalem que hizo Francisco Guerrero, sacsonero y maestro de la santa iglesia de Sevilla*, año 1611, en Alcalá, in-18°. Il paraît y avoir d'autres éditions de ce livre en formats plus grands et qui sont vraisemblablement plus anciennes, car Nicolas Antonio, dont la *Bibliotheca Hispana* ne donne la biographie que des auteurs antérieurs au dix-septième siècle dit que Guerrero mourut à la fin de 1599, à l'âge de quatre-vingt-un ans, et qu'il eut pour successeur immédiat D. Antoine Core, nommé le 22 septembre 1600. Outre les ouvrages de ce musicien célèbre, cités précédemment, on a aussi imprimé de lui : 1° *Psalmorum quatuor vocum liber primus acced. Missa defunctorum quatuor vocum*. Romæ, apud Antonium Bladum, 1559, in-fol. 2° *Il secondo libro di Messe*. Romæ, Busa, 1584, (cité par M. De la Fage). 3° *Il primo libro di salmi a quattro*, ibid. 1584, (idem). On voit que c'est une réimpression de l'œuvre publiée en 1550. 4° *Libro di Motti (Motetti) a quattro*,

(1) Que signifient ces mots? *Hispanensis* *Odei phonasco* (musicien de l'Odéon de Séville)! J'avoue que je n'en trouve pas d'explication. Vitruve parle de l'Odéon (ὠδείον en grec) et dit que c'était un petit théâtre couvert. Suivant le scholiaste d'Aristophane, l'Odéon servait aux répétitions; mais Plutarque, dans la vie de Périclès, veut que ce fût le lieu où s'assemblaient les juges des concours de musique. Quel rapport tout cela peut-il avoir avec les fonctions de Guerrero? Il n'y avait point alors de théâtre; et certes on y songeait moins en Espagne qu'ailleurs.

cinq, *sei e otto voci*, Venexia (citée par M. De la Fage). M. Hilarion Eslava a publié, en partition, dans sa précieuse collection des œuvres de compositeurs espagnols intitulée : *Lira sacro-hispana* : 1<sup>o</sup> la *Passion*, d'après saint Mathieu, à cinq voix, pour le dimanche des Rameaux; 2<sup>o</sup> la *Passion*, selon saint Jean, également à cinq voix, pour le vendredi saint; 3<sup>o</sup> trois motets pour le même nombre de voix, et la messe à quatre sur le chant *Simile est regnum celorum*, compositions de Guerrero. Le savant éditeur dit : (*Gaceta musical de Madrid*, 1855), qu'il est peu d'églises importantes en Espagne où l'on ne trouve quelque ouvrage de Guerrero; il n'en est pas de même dans le reste de l'Europe, où ses œuvres sont d'une rareté excessive. Les Bibliothèques royales de Berlin et de Munich, si riches en antiquités musicales, ne possèdent rien de ce maître. On ne trouve aucune de ses compositions dans les célèbres Bibliothèques de Milan, de Venise et de Florence, et l'immense collection du P. Martini, aujourd'hui au Lycée communal de musique de Bologne, n'en a pas une feuille. L'abbé Santini (de Rome) seul a réuni un assez grand nombre d'ouvrages de ce maître. On trouvait autrefois dans la Bibliothèque musicale du roi de Portugal, dont Cræesbecke a publié le catalogue, trois livres de motets à trois, quatre et cinq voix, de Guerrero, et deux livres à cinq, six et huit.

GUERSON (...), luthier français, élève de Bocquay et son successeur, vivait vers la fin du règne de Louis XIII. Ses violons, d'un petit patron, sont d'un beau fini, et égalent ceux d'Antoine et d'André Amati. Ils sont devenus très-rares; on croit même qu'il n'en existe pas plus de vingt qu'on puisse considérer comme son ouvrage propre; ceux-là sont vernis à l'huile; mais un grand nombre d'autres ont été fabriqués dans son atelier et portent son nom. Ils se reconnaissent facilement, parce qu'ils sont vernis à l'esprit-de-vin.

La famille des Guersan a pratiqué la lutherie de père en fils, pendant plus d'un siècle. Louis Guersan, descendant de cette famille, demeurerait, en 1760, dans la rue de la Comédie française, et faisait des imitations de Nicolas Amati qui étaient recherchées.

GUERSON (GUILLAUME), musicien français, naquit dans la seconde moitié du quinzième siècle à Longueville, bourg de Normandie, près de Dieppe. Il est auteur d'un traité de musique devenu fort rare, et dont la plupart des biographes ont ignoré l'existence, quoiqu'il en ait été fait au moins quatre édi-

tions. Celle qui paraît être la plus ancienne a pour titre : *Utilissimæ musicales regule cunctis summopere necessarie plani cantus simplicis contrapuncti rerum factarum tonorum et artis accentuandi tam exemplariter quam practice per magistrum Guillelmum Guersonum de Villalonga noviter compilate incipiunt feliciter*. Au-dessous de ce titre, on trouve la vignette et la marque de Michel Tholozé, imprimeur de Paris, avec son nom écrit de cette manière : *Michiel Tholozé*, sans date. Le volume, composé de vingt-huit feuillets petit in-4<sup>o</sup> non chiffrés, mais avec les signatures a-d, est terminé par huit vers latins adressés au lecteur, et par le mot *finis*. L'ouvrage est divisé en trois livres, dont le premier traite des éléments de la musique, et des tons du plain-chant; le second, du contrepoint, et le dernier, des proportions de la notation. Il y a lieu de croire que ce petit ouvrage a été imprimé dans les dernières années du quinzième siècle, ou dans les quatre ou cinq premières du suivant.

La deuxième édition est intitulée : *Utilissimæ musicales regule cunctis opere necessarie, plani cantus simplicis contrapuncti, rerum factarum, tonorum seu organorum usualium, et artis accentuandi tam speculative quam practice novissime impressæ*. Au-dessous du titre est la vignette et la marque de François Regnault, imprimeur de Paris, avec son nom au bas écrit ainsi : *Francisco Regnault*. Au dernier feuillet on lit : *Impressæ Parisiis pro Francisco Regnault (In vico Sancti Jacobi) ad intersignium Divi Claudii. Anno salutis fere Passionis Domini nostri Jesu Christi, 1569, in-4<sup>o</sup> de trente feuillets non chiffrés*. Cette édition est plus complète que la précédente, car elle est divisée en cinq livres. Les trois premiers sont semblables à ceux de l'édition de Tholozé; le quatrième traite de l'accent de la voix dans la récitation des épiîtres et des évangiles; le cinquième, de la prosodie appliquée au chant des hymnes et des antiennes.

La troisième édition, dont j'ai connaissance, a pour titre : *Utilissimæ musicales regule Plani cantus, simplicis contrapuncti, rerum factarum, tonorum usualium, nec non artis accentuandi Epistolæ ac evangelia, Parisiis, Gaufredi de Marnet, 1515, in-4<sup>o</sup>*. Le titre de la quatrième édition, semblable à celui de la troisième, n'en diffère que par ces mots qui suivent *Tonorum usualium : et artis accentuandi tam speculative quam practice, cum acerrima diligentia noviter correcti. Parisiis, apud*

*Hieronymum et Dionysium de Marne fratres, ad insigne Pelicant, via ad divum Jacobum, 1550, in-4°.* Toutes ces éditions sont en caractères gothiques. La dernière contient de notables changements et additions; on y trouve l'explication et la figure de la main musicale qui n'est pas dans les autres; mais il y a, dans les exemples de musique, beaucoup de fautes d'impression qui ne sont pas dans les éditions de Michel Tholozé et de François Regnault.

Il existe un autre ouvrage, sans nom d'auteur, qu'il ne faut pas confondre avec celui de Guerson, quoique les titres aient quelque analogie; celui-ci est un traité spécial et assez étendu des tons du plain-chant, de l'accentuation de la voix dans la récitation des épîtres et des évangiles, du chant des hymnes, de l'*Ita Missa est* et du *Benedicamus Domino*. Il a pour titre : *Utilissimum Gregorianæ psalmodiæ (sic) Enchiridion tonorum artem et regulas apte demonstrans. Tractus (sic) de arte accentuandi epistolas et evangelias metricas et prosaicas a pluribus extractus. Regule quibus orationes missarum, matutinarum, et vesperarum accentuari debent. Item primi et secundi cantus hymnorum communium. Item cantus Ita missa est, et Benedicamus Domino per totum anni circulum. Carmen reciprocum de Laudibus musice ad Juvenes*, in-4° de quarante-quatre feuillets chiffrés, gothique; au bas du verso du dernier feuillet, on lit : *Cy-finent ces presens tons, nouvellement imprimez a Paris par Didier Maheu; libraire-imprimeur a la rue Saint-Jacques au pres Saint-Benoist.* Sans date.

GUESDON (NICOLAS), né à Châteaudun, vers 1614 (voyez D. LIXON, *Bibliothèque chartraine*), fut un bon musicien du dix-septième siècle. Il était renommé particulièrement pour la viole, quoiqu'il jouât aussi du clavecin. On a de lui deux livres de pièces de viole, imprimés à Paris, en 1658.

GUEST (RALPH), né en 1742, à Basely, dans le comté de Shrop, en Angleterre, étudia les principes de la musique dans le chœur de sa paroisse. A vingt et un ans, il se rendit à Londres, pour entrer dans le commerce; mais la musique qu'il entendit dans la chapelle de Portland le décida à cultiver l'art pour en faire sa profession. Il entra comme choriste dans la même chapelle, et prit des leçons de Frost pour l'orgue. Après avoir obtenu la place d'organiste à la chapelle de Sainte-Marie, il publia : *the Psalms of David* (les Psaumes de David, arrangés à plusieurs voix pour chaque

jour du mois). A cet ouvrage est ajoutée une courte instruction sur l'art du chant et sur la basse continue. Plus tard, Guest a publié une sorte de supplément à cet ouvrage, sous le titre de : *Hymns and Psalms*. On connaît aussi plusieurs chansons de sa composition.

GUEST (GEORGE), fils du précédent, né à Londres, en 1771, reçut de son père les premières leçons de musique. Le docteur Nares lui ayant entendu chanter quelques airs de Hændel, lorsqu'il était encore enfant, le fit entrer à la chapelle royale, où son éducation musicale fut achevée. En 1784, il chanta le premier dessus avec distinction à la grande fête musicale de la commémoration de Hændel. Il n'avait que seize ans lorsqu'il fut nommé, en 1787, organiste à Tye. Deux ans après, il passa en la même qualité à Wisbeck, près de Cambridge; depuis lors, il a continué de résider en ce lieu, et s'est fait dans son pays une réputation honorable comme professeur de piano et improvisateur sur l'orgue. Guest a publié quelques œuvres de sa composition, parmi lesquels on remarque : 1° *Fugues et caprices pour l'orgue*, Londres, Clementi. 2° *Antienne pour le jour de Noël*. 3° *Recueil d'hymnes pour le service divin*. 4° *Six grandes pièces pour la musique militaire*. 5° *Quelques Gleees et Catches*. 6° *Trois quatuors pour flûte, violon, alto et violoncelle*, op. 18.

GUETWILLIG (GEORGE-LOUIS), compositeur allemand du commencement du dix-huitième siècle, parait avoir été moine dans un couvent de la Souabe, vers 1720. On connaît de lui : *Antiphonæ, Alma Redemptoris mater, Ave regina, Regina cæli et Salve regina, a voce sola, 2 viol. et B. gener.* op. 3, Augsbourg, Lotter, in-4°.

GUEVARA (FRANÇOIS VELLEZ DE), gentilhomme portugais qui vivait au quinzième siècle, est auteur d'un livre intitulé : *De la realidad y experiencia de la musica*. Machado, qui cite cet ouvrage comme ayant été imprimé (*Bibl. Lusit.* t. III, p. 765), ne fait connaître ni le lieu ni la date de l'impression.

GUEVARA (PEDRO DE LOYOLA), prêtre attaché à l'église cathédrale de Séville, et ensuite habitant de Tolède, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. On a de lui un traité de la composition du plain-chant, sous ce titre : *Arte para componer el Canto llano, y para corregir y emendar la Canturia que esta compuesta fuera de Arte, quitando todas las opintones y dificultades, que hasta agora a avido, por falta de los que la compusie-*

ron. *Puesta en razon por Pedro de Loyola Guevara*, en Sevilla, en casa de Andrea Pescioni, anno de 1582, in-8° de trente feuillets. Ce petit ouvrage est particulièrement destiné à expliquer les règles de la tonalité dans les trois genres d'hexacordes anciens, c'est-à-dire par bécarré, bémol et nature. On y voit (feuille 9, verso) que Guevara avait écrit un autre traité de musique plus considérable, dont le manuscrit était achevé à l'époque où il publia celui-ci, et qui avait pour titre : *De la Verdad* (de la Vérité). Il était divisé en six livres qui traitaient du plain-chant (*de Canto llano*), du chant mesuré (*Canto de organo*), des proportions, du contrepoint et de la haute composition (*Compusicion mayor*). On ignore si cet ouvrage a été imprimé. En plusieurs endroits de son traité de la composition du plain-chant, et particulièrement dans son avis au lecteur (p. 5 et suiv.). Guevara cite plusieurs auteurs espagnols qui ont traité du plain-chant et qui sont aujourd'hui peu connus ou même entièrement ignorés ; ces musiciens sont : *Tarapona, Juan Martínez, Christoval de Reyna et Villa Franca*. Malheureusement il ne fait pas connaître le contenu de leurs livres. Il cite aussi (feuille 7, recto) un écrivain sur la musique nommé *Guillermo*, nom qui paraît se rapporter à Guillaume Dufay. On sait, en effet, que ce musicien a écrit un traité de musique qui n'est point parvenu jusqu'à nous. Le petit livre de Guevara est d'une rareté excessive.

**GUGEL** (JOSEPH et HENRI), frères, célèbres cornistes, ont brillé en Allemagne, depuis 1796 jusqu'en 1816. Joseph naquit à Stuttgart, en 1770, et Henri en 1770. Joseph fut élevé à Vienne, chez Scholl, habile professeur, qui lui fit faire de rapides progrès sur le cor ; lui-même devint ensuite l'instituteur de son frère. Tous deux étaient encore fort jeunes lorsque leur père les fit voyager avec lui pour exploiter leur talent à son profit ; spéculation malheureusement trop fréquente et qui a fait avorter souvent de belles organisations. Les jeunes Gugel, doués d'une grande puissance de volonté, travaillèrent avec persévérance à perfectionner leur habileté, malgré les inconvénients de leur vie errante : les applaudissements du public, d'abord accordés à leur jeunesse, devinrent ensuite la récompense de talents réels. Ils avaient compris que le cor est par sa nature un instrument destiné à chanter plutôt qu'à briller dans les traits chargés de difficultés dont l'exécution laisse presque toujours quelque chose à désirer. L'entente des effets dans les morceaux à deux cors qu'ils exécutaient

dans leurs concerts, était la cause principale des succès qu'ils obtenaient. Après avoir brillé dans les villes les plus importantes de l'Allemagne et de l'étranger, ils sont entrés au service du duc de Saxe-Hildburghausen. Henri, le seul des deux frères qui a composé, a publié : 1° Premier concerto pour cor principal ; Mayence, Schott. 2° Nocturne pastoral pour cor et piano, *ibid*. 3° Douze études (difficiles) pour le cor, premier et deuxième cahiers, *ibid*.

**GUGGUMOS** (GALLUS), organiste de la cour du duc de Bavière, au commencement du dix-septième siècle, est connu par des motets à quatre, cinq et six voix, publiés à Venise en 1612.

**GUGL** (MATHIEU), organiste de la cathédrale de Salzbourg, dans la première moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un traité élémentaire d'harmonie pratique et d'accompagnement intitulé : *Fundamenta partitura in compendio data, das ist : kurzer und gründlicher Unterricht dem Generalbass oder die Partitur nach den Regeln recht und wohl schlagen zu lernen*, Salzbourg, 1719, in-4°. Une seconde édition de ce livre a été publiée à Augsbourg, en 1757, et une troisième a paru dans la même ville, en 1777.

**GUGL** (GEORGES). On a sous ce nom : 1° Six quatuors concertants pour deux violons, alto et basse. 2° Symphonie en ut à grand orchestre, Mannheim. Ces ouvrages ont été publiés avant 1790.

**GUGLIELMI** (PIERRE), compositeur italien qui a joui de beaucoup de célébrité, naquit à Massa-Carrara, au mois de mai 1737, et reçut les premières leçons de musique de son père, Jacques Guglielmi, maître de chapelle du duc de Modène. Lorsqu'il eut atteint l'âge de dix-huit ans, il fut envoyé à Naples et entra au Conservatoire de Loreto, où il fit ses études sous la direction de Durante. L'auteur de l'article *Guglielmi*, inséré dans la *Biographie universelle*, a mis en doute si ce musicien célèbre a été, en effet, élève de Durante ; mais Gervasoni, l'abbé Bertini et la *Biografia degli maestri di Capella di Napoli* sont d'accord sur ce point. D'ailleurs, Guglielmi arriva à Naples dix ans avant la mort de Durante, et le Conservatoire de Loreto est le dernier où ce maître a enseigné : le doute du biographe n'a donc aucun fondement. Le nouvel élève du savant musicien annonçait peu de dispositions pour la musique, et sa paresse était ennemie de toute étude. Durante ne parvint à développer en lui le sentiment du art et à lui ap-

prendre à écrire correctement, qu'en l'obligeant à recommencer sans cesse les travaux élémentaires du contrepoint. Il disait souvent en parlant de Guglielmi : *Di queste orecchie d'asino ne voglio fare orecchie musicali*. Cependant ses efforts faillirent échouer contre le défaut d'application et l'étourderie de l'élève. Une circonstance inattendue vint changer tout à coup les dispositions de celui-ci : un concours était ouvert entre les élèves du Conservatoire pour la meilleure fugue à huit voix réelles ; ce concours devait être jugé certain jour déterminé, et Guglielmi n'avait pas commencé son travail la veille de ce jour. Il se vengeait de sa paresse en troublant par ses plaisanteries l'attention de ses condisciples ; irrités contre lui, ceux-ci le chassèrent de la classe. L'humiliation que Guglielmi ressentit de cet affront le changea en un instant. Il se retira dans sa chambre, travailla trente heures sans relâche, et obtint le prix. Durante pleurait de joie en le lui décernant. *Je ne me suis donc pas trompé*, disait ce respectable vieillard ; *j'en ai fait un de mes meilleurs élèves*.

Sorti du Conservatoire à l'âge de vingt-sept ans, Guglielmi fit représenter à Turin, en 1755, son premier opéra, qui obtint un brillant succès. Les principales villes de l'Italie l'appellèrent tour à tour, et partout ses ouvrages furent accueillis avec faveur. En 1762, il fut appelé à Venise où il fit représenter quelques opéras, puis il alla à Dresde, où il passa plusieurs années avec le titre de maître de chapelle de l'électeur ; de là, il alla à Brunswick ; enfin, en 1772, on l'appela à Londres ; il y demeura cinq ans. Cependant il paraît que la protection de quelques amateurs de musique de la haute société ne put le défendre contre les tracasseries d'une cabale qui cherchait à l'éloigner et à nuire à ses succès. De retour à Naples, en 1777, à l'âge de cinquante ans, il y trouva Cimarosa et Paisiello en possession de la faveur publique. Quinze ans s'étaient écoulés depuis qu'il s'était éloigné de l'Italie, et les ouvrages qu'il y avait donnés autrefois avaient vieilli, en sorte qu'il lui fallut en quelque sorte recommencer sa carrière à une époque de la vie où elle est ordinairement finie pour les autres artistes, et lutter contre de jeunes compositeurs brillants de verve et de génie. Le pas eût été glissant pour tout autre que pour Guglielmi ; mais, ainsi qu'on l'a remarqué chez plusieurs artistes qui ne se sont développés qu'avec peine, et chez qui le talent ne s'est pas manifesté de bonne heure, ce fut alors que

le génie de Guglielmi prit son essor le plus élevé : le danger de sa position semblait avoir doublé ses forces. Paisiello, qui de tout temps a craint la concurrence, quoiqu'il eût assez de talent pour ne pas la redouter, Paisiello mit en œuvre tous les moyens possibles pour nuire au nouvel adversaire qui se présentait. Guglielmi devait donner un opéra nouveau au petit théâtre des Florentins, à Naples ; le jour de la première représentation, tous les amis de Paisiello remplirent la salle, et dès le commencement de l'ouverture firent tant de bruit, qu'il fut impossible d'entendre la musique : ils redoublèrent surtout d'efforts pendant un *quintetto*, morceau excellent et plein de force comique, où le public, suivant l'usage de ce temps, attendait le compositeur pour le juger. Heureusement pour celui-ci, le roi entra dans la salle en ce moment ; le silence se rétablit à l'instant, le *quintetto* fut recommencé, et l'enthousiasme qu'il fit naître fut tel, que Guglielmi fut enlevé de sa place à la fin de la pièce, et transporté chez lui en triomphe. Dès ce moment, Paisiello fut obligé de renoncer à ses intrigues contre un homme que toute la ville de Naples prenait sous sa protection. Cimarosa, plus indolent, moins prompt à s'effaroucher des succès d'autrui, n'avait pas voulu prendre part aux menées ourdies contre Guglielmi ; toutefois ce n'était pas sans un certain déplaisir qu'il voyait ses succès. Le prince San-Severo, amateur passionné de musique et admirateur des ouvrages des trois antagonistes, les réunit chez lui dans un splendide repas, les fit s'embrasser et se promettre une amitié dont la sincérité est plus que problématique. Tous trois aimés du public, ils étaient à peu près sans rivaux ; ils convinrent, en 1780, de ne plus permettre aux entrepreneurs de spectacle de mettre leurs ouvrages au rabais, et fixèrent le prix de chaque opéra à six cents ducats, prétention qui paraîtrait aujourd'hui fort modeste aux compositeurs français, car ce prix unique d'une volumineuse partition équivalait à peu près à deux mille quatre cents francs. Après avoir écrit une immense quantité d'ouvrages sérieux et bouffes, Guglielmi accepta la place de maître de chapelle de l'église Saint-Pierre du Vatican, et reçut sa nomination le 3 mars 1793. Cette nouvelle position lui fournit l'occasion de faire preuve d'un autre genre de talent, en écrivant plusieurs morceaux de musique d'église. Il mourut à Rome, le 19 novembre 1804, à l'âge de soixante-dix-sept ans.

Il s'était marié jeune et avait eu beaucoup

d'enfants, mais il montra pour sa famille l'indifférence la plus coupable. Non-seulement il délaissa sa femme, mais après la mort de celle-ci, il ne s'inquiéta point du sort de ses enfants. Ses fils, au nombre de huit, furent recueillis charitablement par un négociant de Naples (son ancien ami), qui les fit élever. Aimant les femmes avec passion, Guglielmi, que plusieurs souverains avaient comblé de richesses, et qui avait gagné des sommes considérables à Londres, dissipa tout ce qu'il possédait avec ses maîtresses. A soixante ans, on le voyait encore disputer aux jeunes gens les plus brillantes conquêtes. Redoutable par son épée, il écartait ses rivaux par l'effroi qu'il leur inspirait, et déjà vieux, on le vit désarmer et mettre en fuite plusieurs spadassins chargés de l'assassiner. La cantatrice Oliva, faneuse par ses aventures galantes, fut la dernière de ses maîtresses : elle acheva de le ruiner.

Guglielmi était sévère avec les chanteurs, et ne leur permettait ni de broder ni de changer sa musique. A Londres, la célèbre cantatrice Mara ayant intercalé dans son rôle quelques traits qu'il n'avait point écrits : *Mon devoir est de composer*, lui dit-il, *le vôtre est de chanter. Chantez donc, et ne gâtez pas ce que je compose*. Dans une circonstance semblable, il dit au fameux ténor Babbini : *Mon ami, je vous prie de chanter ma musique et non la vôtre*. David, chanteur non moins renommé, refusait de chanter, dans l'Oratorio *Debora e Sisara*, le duo : *Al mio contento il seno*, à cause de son extrême simplicité ; Guglielmi l'y contraignit, et le morceau eut un succès d'enthousiasme.

Des trois maîtres autrefois célèbres, Cimarosa, Paisiello et Guglielmi, ce dernier est celui dont les Français connaissent le moins les ouvrages, car on n'a, je pense, jamais joué d'autre opéra de lui à Paris que *I Due Gemelli*, et *la Serva innamorata*. De là vient qu'on le croit, en général, inférieur aux deux autres. Un homme d'esprit, assez mauvais juge en musique, a même décidé que Guglielmi n'était point un homme de génie, et l'a rangé parmi les compositeurs d'un ordre subalterne (*Vie de Rossini*, par M. de Stendhal, p. 30). Il n'y aura bientôt plus personne qui connaîtra de ce musicien autre chose que son nom ; cependant il est l'égal des deux autres. Beaucoup plus âgé qu'eux, il a lutté avec eux pendant vingt ans, et les Italiens les mettaient au même degré. S'il était moins abondant que Cimarosa en motifs heureux, s'il n'avait pas la douce mollesse et le pathétique de Paisiello, la

nature l'avait doué de certaines qualités éminentes qui sont aussi de grande valeur dans la musique dramatique. Ainsi, dans le style bouffe, il avait bien plus d'animation, de franche galeté, d'entrainement que les deux autres. Ses morceaux d'ensemble ont presque tous un effet vif et pénétrant. Le retour des idées principales s'y fait toujours si heureusement et d'une manière si naturelle, qu'il semble que chacun de ces morceaux a été conçu d'un seul jet. D'ailleurs, Guglielmi avait la faculté de se modifier, ce qui est le signe certain du génie. Rien de moins semblable à sa manière que son oratorio de *Debora e Sisara*. Le style de cet ouvrage est élevé, majestueux et tendre, et toute l'Italie a considéré cette production comme une des plus belles de la fin du dix-huitième siècle. Il y a, sans doute, non-seulement beaucoup de morceaux, mais même beaucoup d'opéras entiers de Guglielmi écrits avec négligence et précipitation ; mais, s'il est vrai, comme on le dit, que ce compositeur a écrit près de deux cents opéras, beaucoup de musique d'église et de pièces instrumentales, quoiqu'il ait commencé tard et qu'une partie de sa vie se soit dissipée près des femmes, on conçoit qu'il n'a pu accorder que peu de temps à chacune de ses productions, et ce n'est pas sans beaucoup d'étonnement qu'au milieu de tous ces ouvrages négligés on trouve tant d'heureuses inspirations chez un homme qui écrivait avec tant de rapidité. Pour le musicien qui sait apprécier le beau de quelque genre qu'il soit, *i Due Gemelli*, *i Viaggiatori*, *la Serva innamorata*, *i Fratelli Poppa Mosca*, *la Pastorella nobile*, *la Bella Pescatrice*, *la Didone*, *Emea e Lavinia*, *Debora e Sisara*, seront toujours des ouvrages d'une valeur réelle dans l'histoire de l'art.

On ne conservait autrefois en Italie que les partitions d'opéras qui survivaient aux orages des premières représentations ; de là vient que les titres de tous les opéras de Guglielmi ne sont pas connus ; car s'il a eu beaucoup de succès, il a eu aussi beaucoup de chutes. Parmi ceux qu'on a, il est difficile d'assigner la date et le lieu de la première représentation, car l'empressement qu'on mettait à jouer ceux-là, était cause qu'ils paraissaient en plusieurs villes presque dans le même temps. Je ne donne donc pas la liste suivante comme absolument exacte et complète, mais comme la plus complète et la moins défectueuse que j'ai pu me procurer. OPÉRAS : 1° *I Capricci d'una marchesa*, 1750. 2° *I Due Soldati*, 1760.

3° *Il Finto Cieco*, 1762. 4° *Don Ambrogio*, 1762. 5° *Siroe*, 1765. 6° *Tamerlano*, 1765. 7° *Il Matrimonio villano*, 1765. 8° *Farnace*. 9° *Isfenda in Aulide*. 10° *Semiramide*. 11° *L'Inganno amoroso*. 12° *Adriano in Siria*, 1766. 13° *Le Convenienze teatrali*. 14° *Lo Spirito di Contraddizione*, 1765. 15° *Sesostri*, 1767. 16° *Il Re pastore*, 1767. 17° *I Rivati placati*, 1768. 18° *La Pace tra gli amici*, à Brescia. 19° *Il Ratto della sposa*, à Gènes. 20° *La Donna scaltra*, à Rome. 21° *L'Impresa d'Opera*, 1769. 22° *Ruggiero*, 1769. 23° *L'Amante che spende*, 1769. 24° *Orfeo*, à Londres, 1770. 25° *Il Carnavale di Venesia*, à Londres, 1770. 25° (bis) *Esio*, à Londres, 1770, partition gravée. 26° *Le Passie d'Orlando*, Londres, 1771. 27° *Il Desertore*, 1772. 28° *La Sposa fedele*, 1772. 29° *I Viaggiatori ridicoli*, 1772. 30° *La Frascatana*, 1773. 31° *Mirandolina*, 1773. 32° *Demetrio*, Turin, 1773. 33° *I Raggi di della serva*, 1774. 34° *Don Papirio*, 1774. 35° *La Finta Zingara*, 1774. 36° *La Virtuosa in Margellina*, 1774. 37° *Due Nozze ed un sol marito*, Naples, 1774. 38° *La Scelta d'uno sposo*, 1775. 39° *Le Nozze in Campagna*, 1775. 40° *Il Sedecia*, 1775. 41° *Tito Munio*. 42° *Artaserse*. 43° *Gli Uccellatori*. 44° *Il Raggiatore di poco fortuna*, 1776. 45° *L'Impostore punito*, Parme, 1776. 46° *Ricimero*, Naples, 1778. 47° *La Serva innamorata*, 1778. 48° *La Bella Pescatrice*. 49° *Narcisso*, 1779. 50° *La Qualera spiritosa*, Naples, 1783. 51° *I Fratelli Pappa Mosca*, Milan, 1783. 52° *La Donna amante di tutti e fedele a nessuno*, Naples, 1784. 53° *Le Vicende d'Amore*, Rome, 1784. 54° *Enea e Lavinia*, Naples, 1785. 55° *I Finti Amori*, Palerme, 1786. 56° *Didone*, Venise, 1785. 57° *La Clemenza di Tito*, Turin, 1785. 58° *I Fuorusciti*, Castel-Nuovo, 1785. 59° *La Donna al peggior s'appiglia*, Naples, 1786. 60° *Pallade*, cantate, le 30 mai 1786, au théâtre Saint-Charles de Naples. 61° *Lo Scoprimento inaspettato*, 1787. 62° *Guerra aperta*, Florence, 1787. 63° *La Vedova contrastata*, 1787. 64° *Le Astuzie villane*, 1787. 65° *I Due Gemelli*, Rome, 1787. 66° *La Pastorella nobile*, Naples, 1788. 67° (bis) *Ademira*, 1789. 68° *Arsace*, Venise, 1789. 69° *La Spora bisbetica*, Naples, 1789. 70° *Rinaldo*, Venise, 1789. 71° *Alvaro*, Vienne, 1790. 72° *La Lanterna di Diogenio*, Naples, 1791. 73° *Lo Sciocco poeta*, 1791. 74° *Paolo e Virginia*. ORATORIOS : 75° *La Morte d'Abele*. 76° *Belu-*

*ita liberata*. 77° *La Distruzione di Gerusalemme*. 78° *Debora e Sisara*. 79° *Le Lagrime di san Pietro*. MUSIQUE D'ÉGLISE : 80° *Messa a cinque con stromenti*. 81° *Salmi Laudate a due cori concertati*. 82° *In convertendo a 8 voci*. 83° *Miserere a 5 voci*. 84° *Motetti a 2, 3 e 4 voci*, en manuscrit. 85° *Regina Celi a 4 voci*. 86° *Gratias agimus tibi*, motet à voix seule et orchestre, Vienne, Haslinger. 87° *Hymnes des vêpres et de complies*, à quatre voix. MUSIQUE INSTRUMENTALE. 88° *Six divertissements pour clavecin, violon et violoncelle*, op. 1, Londres. 89° *Six quatuors pour clavecin, deux violons et violoncelle*, op. 2, *ibid.* 90° *Six solos pour le clavecin*, op. 3, *ibid.* Joachim le Breton a publié une notice biographique sur Guglielmi dans le *Magasin Encyclopédique*, 1806, t. VI, p. 98.

GUGLIELMI (PIERRE-CHARLES), fils du précédent, naquit à Naples, vers 1765. Recueilli par un ami de sa famille après la mort de sa mère, il fut mis au Conservatoire de Loreto et y apprit l'art du chant, le clavecin et la composition. A l'âge de vingt ans, il donna son premier opéra au théâtre Saint-Charles de Naples, ce qui était alors sans exemple, car on n'admettait jamais de débutant à ce théâtre. L'heureux succès de cet ouvrage fit appeler Guglielmi en plusieurs villes d'Italie, puis à Londres, où il se trouvait encore en 1810. De retour en Italie, il obtint la place de maître de chapelle de l'archiduchesse Béatrix, duchesse de Massa-Carara. Il mourut le 28 février 1817. Guglielmi a imité le style de son père dans la plupart de ses opéras. On connaît de lui : 1° *Asteria e Tesso*, au théâtre Saint-Charles. 2° *La Fiera*, opéras bouffe, au théâtre des Florentins. 3° *Il Naufragio fortunato*, *ibid.* 4° *L'Equivoquo degli sposi*, *ibid.* 5° *La Serva bizzarra*, au théâtre Nuovo. 6° *L'Erede di Bel Prato*, opéra bouffe. 7° *L'Isola di Calipso*, opéra seria, à Milan, 1813. 8° *La Persuasione corretta*. 9° *Ernesto e Palmira*. 10° *La Moglia giudice del marito*. 11° *Don Papirio*, opéra refait avec une nouvelle musique. 12° *Romeo e Giulietta*. On a attribué à ce compositeur quelques opéras de son père.

GUGLIELMI (JACQUES), huitième fils de Pierre Guglielmi, naquit à Massa di Carara, le 16 août 1782. Après avoir étudié le solfège sous un maître nommé Mazzanti, le chant sous Nicolas Piccinni, neveu du compositeur, et le violon avec Capanna, il débuta comme chanteur au théâtre *Argentina*, de Rome, se fit entendre ensuite à Parme, puis à Naples, Fio-

rence, Bologne, Venise, Amsterdam et enfin à Paris, où il débuta, en 1809, dans *la Serva innamorata* de son père. Après deux années de séjour en cette ville, il retourna en Italie. En 1819, il était à Naples; peu d'années après, il a quitté la scène. Sa voix était un ténor agréable, mais d'un faible volume; il chantait avec plus de goût que de verve.

**GUGLIETTI** (DOMINIQUE), célèbre baryton, naquit à Campoli, près de Sora, dans le royaume de Naples, vers 1730. Ses premières études pour le chant se firent dans l'école de D. Gizzi; mais à la retraite de ce professeur, il passa au Conservatoire de S. Onofrio. Après avoir chanté avec succès sur les divers théâtres d'Italie, en Angleterre et à Dresde, il se retira à Naples, où il devint chanteur de la chapelle royale. Il est mort dans cette ville, en 1803.

**GUHR** (CHARLES-GUILLAUME-FERDINAND), chef d'orchestre du théâtre de Francfort-sur-le-Mein, est né à Militsch en Silésie, le 27 octobre 1787. Son père, *cantor* de l'église principale de cette ville, se chargea du soin de son éducation musicale. A quatorze ans, Guhr entra comme violon dans la chapelle où son père était employé. Sa jeunesse et son inexpérience dans l'art d'écrire ne l'empêchèrent pas de composer beaucoup de concertos, de quatuors et d'autres morceaux pour le violon. Lorsqu'il eut atteint l'âge de quinze ans, son père l'envoya à Breslau pour y continuer ses études sous la direction du maître de chapelle Schnabel et du violoniste Janitschek. Ses progrès furent rapides, et bientôt il retourna à Militsch. En 1810, Guhr partit pour Würzburg, où il venait d'être appelé comme musicien de la chambre; mais il ne garda pas longtemps cette position, car lorsque Reuter prit la direction du théâtre de Nuremberg, il offrit la place de chef d'orchestre à Guhr, qui l'accepta. Son talent dans l'art de diriger un orchestre introduisit en peu de temps de notables améliorations dans l'état de la musique en cette ville. Il s'y fit entendre dans plusieurs concertos de sa composition, et fit représenter au théâtre quelques-uns de ses opéras, qui furent bien accueillis. Après avoir passé plusieurs années à Nuremberg et y avoir épousé mademoiselle Epp, cantatrice du théâtre, il accepta la direction de la musique au théâtre de Wiesbaden; mais la guerre de 1813 ayant ruiné cette résidence, Guhr se rendit à Cassel, où le prince le nomma directeur de la musique de sa chapelle et du théâtre. On ignore les motifs qui lui firent donner sa démission l'année suivante. Hoffmann, son biographe, dit

que ce fut pour se livrer en liberté à la composition : mais la position qu'il occupait était précisément favorable à ses travaux, car il avait à sa disposition un théâtre et un orchestre pour exécuter ses ouvrages. Quoi qu'il en soit, il resta sans emploi jusqu'en 1821; alors un engagement de vingt-deux ans lui fut offert pour la place de directeur d'orchestre du théâtre de Francfort, avec cinq mille florins d'appointements; il l'accepta et entra en fonction au mois d'avril; depuis lors, il n'a plus quitté cette ville.

Comme violoniste et comme compositeur, Guhr est connu avantageusement en Allemagne. D'abord imitateur de Rode, il s'attacha à la justesse et à la pureté dans son jeu sur le violon; mais après avoir entendu Paganini, il a changé de manière et a fait une étude spéciale des procédés d'exécution de cet homme extraordinaire. On lui doit même à ce sujet un ouvrage qui a été accueilli avec beaucoup de curiosité, et qui a pour titre : *Ueber Paganini's Kunst die Violine zu spielen*. Mayence, Schott. 1831. Les mêmes éditeurs en ont publié une édition française à Paris. On connaît de Guhr plusieurs opéras ou drames en musique, parmi lesquels on remarque : 1° *Théodora* (de Kotzebue), représenté à Cassel en 1814. 2° *Feodora*, drame avec des romances, des chœurs et des airs de danse, représenté à Cassel le 26 juillet 1815. 3° *La Vestale*, grand opéra, dédié au prince de Hesse-Cassel. 4° *Siegmar*, représenté à Cassel en 1819, et dans lequel il y a plusieurs beaux duos et un bon finale au deuxième acte. 4° *Aladin, ou la Lampe merveilleuse*, opéra en trois actes, à Francfort, en 1830. Guhr a aussi écrit à Cassel une messe avec orchestre et une symphonie. Il a publié : 1° *Souvenir de Paganini, premier concerto pour le violon*, op. 15 (en mi), Mayence, Schott. 2° Introduction et ronde pour le piano à quatre mains, op. 2. Berlin, Gräbentz. 3° Grande sonate pour piano seul, op. 1. Mayence, Schott. 4° Caprice pour piano, Berlin, Gräbentz, et plusieurs autres compositions pour le violon et le piano. Après avoir été directeur du théâtre de Francfort pendant plusieurs années, il est mort dans cette ville le 23 juillet 1848. On a de Gollmick une notice nécrologique sur cet artiste, intitulée : *Carl Guhr, Necrolog*. Francfort-sur-le-Mein, 1849, in-8°.

**GUHR** (FRÉDÉRIC-HEINRICH-FLORIAN), frère du précédent, est né à Militsch, le 17 avril 1791. Après avoir appris sous la direction de son père les éléments de la musique, le violon, le



piano et l'orgue, il a été engagé en 1807 dans la chapelle de l'église principale de sa ville natale. Cette chapelle ayant été supprimée en 1810, Guhr s'est rendu au séminaire de Breslau pour y achever ses études. En 1811, il a été nommé adjoint, puis successeur de son père, comme cantor de l'église de Militzsch. Il occupait encore cette place en 1845. Guhr a publié un livre élémentaire intitulé : *Katechismus der Singkunst* (Catéchisme de l'art du chant), Militzsch, 1828. On a de ce musicien divers recueils à l'usage des églises et des écoles, dont voici les titres : 1° Soixante chorals à deux voix pour soprano et contralto. Militzsch, 1829. 2° Cent trente et un chorals à trois parties pour des voix d'enfants ou d'hommes, *ibid.* 3° Seize chansons populaires de la Prusse, à trois voix. 4° Huit chœurs de fête pour Noël, la nouvelle année, Pâques, etc., à trois voix, *ibid.* 5° Chants pour l'examen dans les écoles, à trois voix. 6° Quatorze chœurs de la liturgie, à deux voix. M. Guhr est aussi auteur d'un petit ouvrage des éléments de l'art du chant, publié sous ce titre : *Erster elementar Unterricht in der Gesangslehre*. Militzsch, 1831, in-8°.

GUI d'Auxerre, quarante-quatrième évêque de cette ville, naquit vers la fin du neuvième siècle. Il fit ses études à la cathédrale de sa ville natale. Après la mort de l'évêque Valérial, Gui fut choisi pour lui succéder, il fut sacré le 19 mai 933. Il mourut à Auxerre le 6 janvier 961. Cet évêque a composé le texte et le chant de l'office de saint Julien, martyr.

GUI, abbé de Châlis, monastère de l'ordre de Cliteaux, en Bourgogne, dans le douzième siècle, est auteur d'un traité du chant ecclésiastique (*De Cantu ecclesiastico*) dont un manuscrit existait autrefois à l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés. Il y en a un aussi à la bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris, sous le n° 1611, et Casimir Oudin en cite deux autres (*Comment. de Script. eccles.*) dont l'un existait à l'abbaye de Foigny, et l'autre, à celle de Bucilly, ordre de Prémontrés. Cet ouvrage est de quelque intérêt parce qu'il contient des règles pour l'organisation du chant, qui prouvent qu'à cette époque on faisait usage dans les monastères de France d'un contrepoint qui n'était plus la simple *diaphonie*. Voici un passage du traité de Gui qui se rapporte à ce genre de contrepoint : *Si cantus ascendit duas voces et organum incipit in duplici voce, descenderit tres voces et erit in quinto, vel descenderit septem voces et erit cum cantu*. Dans un traité de musique anonyme, du même temps, dont le manuscrit, du

fonds de Saint-Victor, est à la bibliothèque impériale, à Paris (n° 812 du supplément), on trouve des règles à peu près semblables pour le même cas, et pour d'autres plus variés. On y lit : *Quando cantus ascendit per duas voces, primum debet esse in duplo, et descendit per unam vocem, vel aliter, prima cum cantu in quinto et descendere usque ad cantum*. L'ouvrage de Gui est divisé en deux parties, dont la première est relative au plain-chant, et l'autre, beaucoup plus courte, traite du déchant. M. de Coussemaker a publié le texte avec une traduction française de cette dernière dans son livre intitulé : *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, p. 255-258. On attribue au même Gui de Châlis l'ouvrage intitulé : *Tractatus de correctione cantus ordinis cisterciensis seu Antiphonarum*, que Mabillon a inséré dans son édition des œuvres de saint Bernard (t. II, p. 661); mais il est douteux qu'il soit de lui, car on a pensé qu'il pouvait être aussi d'un moine de Cluni, qui aurait demeuré à Nanteuil-le-Baudouin ou à Coigny, ou bien de Gui, religieux de Cliteaux, qui écrivait dans le douzième siècle près de Solissons, ou enfin de Gui, abbé de Longpont.

GUI, moine de Saint-Denis, vécut vraisemblablement à la fin du treizième siècle. Parmi les manuscrits de la bibliothèque Harléienne qui sont au Muséum Britannique, on trouve, dans un volume qui contient divers traités de musique (coté 43 dans le catalogue imprimé sous ce titre : *Catalogue of the manuscript Music in the British Museum*, Londres, 1842, page 15), un traité des tons composé par ce moine. Il a pour titre : *Tractatus de tonis, a fratre Guidone, monacho Monasterii S. Dionysii in Francia, compilatus*. Ce petit ouvrage, qui commence au feuillet cinquante-quatre du volume, est précédé d'un prologue dont les premiers mots sont : *Gaudere scienis brevitate*. Le commencement de l'ouvrage est : *Ut de tonis perfectior possit haberi notitia*, etc. L'auteur de cet écrit est vraisemblablement le même Gui, abbé du monastère de Saint-Denis, qui mourut en 1315, et que cite Fevret de Fontette (*Bibliot. histor. de la France*, t. I, page 750, art. 12, 947) comme auteur de la vie de saint Guignolé, en latin, laquelle a été publiée dans le *Martyrologe bénédictin*, p. 368.

GUI D'AREZZO. Voyez GUISE.

GUIAUD (...) fils, docteur en médecine de la Faculté de Paris, a publié des *Considérations littéraires et médicales sur la musique, lues à la séance publique de la Société de médecine de Marseille*, Marseille, 1819, in-12.

**GUICHARD** (Henn), intendant général des bâtiments du duc d'Orléans, vers 1760, fut d'abord lié d'intérêts avec Lully pour l'exploitation de l'Opéra, puis fut exclu de cette entreprise par le rusé musicien. Une grande animosité de part et d'autre fut la suite de cette affaire. Guichard intenta un procès à Lully et publia : *Requête servant de factum contre Baptiste Lully et Sébastien Aubry*, Paris, in-4°, sans date (1673). Il y fait l'histoire des premiers essais de l'établissement de l'opéra en France. Un extrait de ce mémoire a été inséré dans la *Bibliothèque française* de l'abbé Goujet (tome VIII, page 385). Lully se vengea des attaques de Guichard, en l'accusant d'avoir voulu l'empoisonner dans du tabac. De nouveaux scandales s'ensuivirent, et l'on publia pendant l'instruction du procès : *Mémoires de Guichard contre Lully et de Lully contre Guichard*, Paris, 1675, in-4°. Louis XIV assoupit cette affaire, et ordonna aux antagonistes de la terminer par une transaction. En 1703, Guichard donna à l'Opéra *Ulysse*, en cinq actes, dont Rebel le père avait composé la musique. Quelques années après, il suivit Philippe IV en Espagne, et établit à Madrid un théâtre d'Opéra. On croit qu'il est mort en ce pays.

**GUICHARD** (L'abbé François), sous-maître de musique de la cathédrale de Paris, naquit au Mans, le 26 août 1745. Après avoir fait ses études littéraires et musicales comme enfant de chœur à l'église cathédrale de cette ville, il se rendit à Paris et entra comme haute-contre dans le chœur de Notre-Dame. Plus tard il obtint un bénéfice avec la place de sous-maître de musique de la même église. La révolution de 1789 lui fit perdre ses avantages, et ses ressources pour vivre se bornèrent à quelques leçons de guitare et aux ouvrages qu'il publiait pour cet instrument. Il mourut à Paris, le 24 février 1807. Le prénom de *Nicolas* qu'on a donné à ce musicien, dans le dictionnaire de Choron et de Fayolle, ne lui appartient pas plus que les initiales J.-F. qu'on trouve dans le nouveau Lexique de Gerber. *Jean-François* sont les prénoms du littérateur Guichard, mort à Paris, le 23 février 1811. L'abbé Guichard a publié : 1° *Essais de nouvelle psalmodie ou Faux-bourdon à une, deux ou trois voix, divisés en sept tons majeurs et mineurs*, Rome (Paris), Nyon, 1785, in-8°. Ces *faux-bourdon*s ne contiennent que des *magnificats*; ils sont fort mal écrits : l'auteur dit cependant, dans l'avertissement de son *Supplément*, qu'ils ont obtenu un brillant succès lorsqu'ils ont été chantés dans l'église de Notre-Dame, le 31

juillet 1783, et renvoie aux journaux du temps pour les éloges qui lui ont été donnés. Au surplus le titre de ce recueil est absurde, car *Faux-bourdon* signifie *plain-chant harmonisé*; il ne peut donc y avoir de faux-bourdon à une voix. 2° *Supplément transposé en plain-chant pour faciliter l'exécution des essais de nouvelle psalmodie à une, deux ou trois voix*, Paris, Bignon. 3° Cinq recueils de chansons et romances avec accompagnement de harpe ou piano, Paris, Michaud, 1784-1788. On trouve dans ces recueils plusieurs jolies mélodies; quelques-unes ont même obtenu un succès de vogue, entre autres : *Un bouquet de romarin, Le coin du feu, Il est passé le bon vieux temps*, etc. 4° *Rorate Cœli, prière à deux voix et basse d'accompagnement*, ibid., 1788. 5° *Loisirs bachico-harmoniques, recueil de solos, duos, trios, quatuors*, ibid., 1788. 6° *Hymne à la liberté*, à quatre voix, Paris, 1798. 7° *Hymne à l'espérance*, à voix seule ou en quatuor, avec accompagnement, Paris, 1794. 8° *Nouveaux desserts anacréontiques*, rondes de table, avec accompagnement de guitare, op. 37, Paris, 1798, 9° Petites pièces pour guitare, Paris, Porro, 1795. 10° *Les plaisirs des soirées*, pièces pour guitare, ibid. 11° Petite méthode de guitare, Paris, Frère. 12° Trente duos pour deux violons, Paris, Naderman. Guichard a laissé en manuscrit plusieurs messes et motets de sa composition.

**GUICHART** (DANIEL), né vers le milieu du seizième siècle, fut maître des enfants de chœur de l'église de Chinon, en Touraine. En 1588, il obtint au concours du *Puy-de-musique* d'Évreux le second prix de la harpe d'argent, pour la composition du motet *Dum aurora*, qu'il traita dans le deuxième ton par bémol. Son concurrent fut *Nicolas Fauquet* (voyez ce nom) qui, sur les mêmes paroles, composa son motet dans le deuxième ton par bécarré, et obtint le premier prix.

**GUIDETTI** (JEAN), clerc bénéficié du Vatican, et chapelain du pape Grégoire XIII, naquit à Bologne, en 1553, et après avoir fait ses études, fut ordonné prêtre. S'étant rendu à Rome, il devint élève de Pierluigi de Palestrina. Après son élection, le pape Grégoire XIII le fit son chapelain, et lui conféra, le 27 novembre 1575, un cléricat bénéficié dans la chapelle du Vatican, vacant par la mort de François Tosti. Ce pape avait confié à Palestrina le soin de revoir et de corriger les livres du chant ecclésiastique d'après les meilleurs et les plus anciens manuscrits de la Bibliothèque du Vatican et de la chapelle pontificale. Guidetti

offrit à son maître de partager ses travaux pour cette grande entreprise, et tous deux y travaillèrent pendant plusieurs années; mais la publication d'une bonne édition du graduel et de l'antiphonaire ayant été faite, à Venise, en 1580, par Leichtenstein (deux vol. in-fol. max.), Palestrina renonça à son travail, et Guidetti donna une autre direction au sien. Il fit paraître d'abord le directoire du chœur, qui contient des instructions sur la conduite de l'office, et les intonations des aptiennes, hymnes, invitations et répons, ainsi que les tons des psaumes, préfaces, *Benedicamus*, *Ite Missa est*, oraisons, épîtres, évangiles, etc., conformément aux usages de la chapelle pontificale. Cet excellent livre a pour titre : *Directorium chori ad usum sacro-sanctæ basilicæ Vaticanæ, et aliarum cathedralium et collegiatarum ecclesiarum collectum opere Johannis Guidetti Bononiensis, ejusdem Vaticanæ basilicæ clerici beneficiati, et SS. D. N. Gregorii XIII capellani, permissu superiorum*, Rome apud Robertum Granjon, Parisien., 1582. L'accueil fait à cette édition, lorsqu'elle parut, rendit bientôt nécessaire la réimpression du livre; il en fut publié une nouvelle édition, en 1589, et une autre en 1600. François Massani réimprima le directoire avec quelques petites additions, Rome, 1604; le chanoine D. Florido Silvestri de Barbarano le corrigea, et le fit paraître de nouveau, en 1642, in-8°; Nicolas Stamogna, maître de chapelle à Sainte-Marie-Majeure, y fit de nouvelles additions, et le réimprima à Rome, en 1665, in-4°. Après plusieurs autres éditions, François Pelicchiari, maître de chant grégorien au collège allemand de Rome, y a fait de nouvelles corrections, et en a donné une dernière édition, imprimée par Salvioni, à l'imprimerie du Vatican, 1757, un volume in-4°.

Après sa première publication, Guidetti employa plusieurs années à préparer une édition correcte et complète du chant de la Passion, d'après les quatre évangélistes. Il dédia ce nouveau travail à Guillaume, comte palatin du Rhin, duc de Bavière, et le fit paraître sous ce titre : *Cantus ecclesiasticus passionis Domini Nostri Jesu-Christi secundum Matthæum, Marcum, Lucam et Joannem. Juxta ritum capellæ SS. D. N. Pape ac sacro-sanctæ basilicæ Vaticanæ a Joanne Guidetto Bononiensi, ejusdem basilicæ clerico beneficiato, in tres libros divisus; et diligentè adhibita castigazione, pro aliarum ecclesiarum commoditate*, typis datus, Romæ, apud Alexandrum Gardanum, 1586. Plusieurs autres édi-

tions de ce livre ont été publiées, savoir : 1° Rome, Alois Zanetti, 1604. 2° Rome, imprimerie d'André Phœi, 1637. 3° Rome, Antoine Poggioli, 1643. 4° Rome, imprimerie de Marc-Antoine et Horace Campana, 1689. Le troisième ouvrage de Guidetti est le chant de tout l'office de la semaine sainte qu'il publia sous ce titre : *Cantus ecclesiasticus officii majoris hebdomadæ juxta ritum capellæ SS. D. N. Pape, ac basilicæ Vaticanæ collectus et emendatus a Joanne Guidetto Bononiensi, ejusdem basilicæ perpetuo clerico beneficiato, nunc primum in lucem editus*, Romæ, ex typographia Jacobi Tornerii : excudebant Alexander Gardanus et Franciscus Coctinus, socii, 1587. La deuxième édition de ce livre, après laquelle il parait n'en avoir plus été donné, avec des corrections, par François Soriano ou Suriano, et par Scipion Manillo, est intitulée : *Cantus ecclesiasticus officii majoris hebdomadæ a Joanne Guidetto Bononiensi, basilicæ Vaticanæ clerico beneficiato olim collectus, et in lucem editus; nunc autem a Francisco Suriano romano, basilicæ S.-Mariæ-Majoris de urbe beneficiato decano, ac Vaticanæ capellæ præfecto emendatus, et ad meliorem vocum concentum redactus. Officium vero a Scipione Manillo romano, ejusdem basilicæ beneficiato, juxta formam brevioris romani Clementis VIII auctoritate recogniti, restitutum*, Romæ, typographiæ Andreæ Phœi, 1619. Enfin, Guidetti termina l'entreprise qu'il avait formée par la publication du chant des préfaces. L'ouvrage parut sous ce titre : *Præfationes in cantu firmo, juxta ritum Sanctæ Romanæ ecclesiæ emendatæ, et nunc primum in lucem editæ a Joanne Guidetto Bononiensi, basilicæ principis apostolorum de urbe clerico beneficiato*, Romæ, ex typographiâ Jacobi Tornerii. Excudebant Alexander Gardanus, et Franciscus Coctinus, socii, 1588.

Après cette dernière partie de son travail, Guidetti ayant complété son œuvre, se reposa et revit seulement la deuxième édition de son directoire du chœur. Il mourut le 30 novembre 1592, à l'âge de soixante ans. Je ne finirai pas cet article sans relever une erreur singulière d'Orlandi qui, dans ses *Notizie degli scrittori Bolognesi* (p. 143), attribue le *Directorium chori* à Jean Guidotti, docteur en philosophie et en médecine, qui fut gonfalonnier de justice à Bologne, en 1419, et qui mourut dans cette ville le 19 juillet 1424. Orlandi aurait dû être mis en garde contre cette bévue par cela seul que l'ouvrage a été publié par l'ordre de Grégoire XIII, dont le pontificat

s'étendit depuis 1572 jusqu'en 1585. L'abbé Bainsi, qui m'a fourni d'utiles renseignements sur Guidetti, n'a point fait cette remarque.

GUIDI (JEAN), maître de chapelle à l'église Sainte-Marie in Transtevere, à Rome, est né à Florence vers le milieu du dix-huitième siècle, et a eu pour maître Magrini, de cette ville, qui avait été élevé dans l'école de Clari. En 1827, lorsque Kandler visita Rome, Guidi vivait encore et remplissait ses fonctions de maître de chapelle, quoique fort vieux. Ce maître, alors le Nestor des compositeurs de l'église romaine, avait conservé dans ses ouvrages la pureté et la sévérité de l'ancienne école, mais Kandler trouvait de la sécheresse dans son style (voyez la *Revue musicale*, t. 5, p. 78). On trouve de ce compositeur, dans le Catalogue de la collection de M. l'abbé Santini, de Rome : 1° *Des Partimenti pour l'accompagnement*, sous le titre de *Bassi per l'organo*. 2° *Salmo Dixit*, à 4 e 8 voix. 3° *Salmo In te Domine speravi*, à 4 voix. 4° *Le tre ore di Agonia di Giesu-Cristo*, oratorio à trois voix avec instruments.

GUIDO, en français GUI, moine de l'abbaye de Pomposa, naquit à Arezzo, ville de la Toscane, vers la fin du dixième siècle. Cet homme jouit depuis près de huit cents ans d'une des plus grandes célébrités de l'histoire de la musique, et la doit moins aux choses dont il est réellement auteur, qu'à celles qui lui ont été attribuées sans fondement. Il est digne de remarque que les erreurs qui le concernent sont presque aussi anciennes que lui ; cependant, de tous les auteurs de musique du moyen âge, il est celui dont les ouvrages s'étaient le plus répandus : on en trouve des copies manuscrites dans presque toutes les grandes bibliothèques. Les événements de sa vie, plus ignorés encore que la nature de ses ouvrages, ont été le sujet de beaucoup de fausses allégations. Il faudrait un volume pour rectifier tant de méprises : j'essayerai de rétablir la vérité des faits autant que le permettent les bornes d'un article de Dictionnaire biographique.

Que Guido soit né à Arezzo, cela ne paraît pas pouvoir être mis en doute, car *cinquante-trois manuscrits*, qui contiennent une partie, ou la totalité de ses ouvrages, et qui sont parvenus à ma connaissance, l'appellent *Guido aretīnus*, et plusieurs auteurs des douzième, treizième et quatorzième siècles le désignent de la même manière ou simplement sous le nom d'*Aretin* (Aretinus). Cependant il s'est trouvé des auteurs qui l'ont fait naître, ou du

moins vivre, en Normandie, en Allemagne et en Angleterre. Suivant Montfaucon (1), il y aurait dans la bibliothèque du Vatican quatre manuscrits qui auraient pour titre : *Guidonis augensis libri de musica* ; ce qui a déterminé le savant bibliothécaire à lui donner le titre de *Augens* dans l'index de son livre. Ce nom a fait dire à plusieurs écrivains, qui se sont copiés mutuellement, que Guido a été moine de l'abbaye d'Auge, située près de la ville d'Eu, en Normandie. On se serait épargné cette faute si l'on eût consulté Mabillon (*Annal. Ord. Bened.*, t. IV, p. 395), qui a prouvé que ce monastère ne fut fondé qu'en 1059, c'est-à-dire environ vingt-cinq ans après que Guido eût écrit son *Micrologue* de musique. Vossius est au nombre de ceux qui en ont fait un moine d'un couvent de bénédictins en Normandie ; mais son erreur a une autre cause, car il a confondu Guido avec Gui ou Guitmond (2) qui, vers 1070, sous le pontificat de Grégoire VII, écrivit, contre l'hérésiarque Béranger, un traité de *Veritate corporis et sanguinis Christi in Eucharistia*. Ce Gui fut d'abord moine du couvent de Saint-Leufred au diocèse d'Evreux, puis devint cardinal et évêque d'Aversa en Italie. Vossius assure que c'est le même qui a écrit deux traités de musique, l'un en prose, l'autre en vers. Engelbert, abbé d'Almont, qui vivait à la fin du treizième siècle et dans la première moitié du quatorzième siècle, a fait de Guido un Anglais né à Cantorbery : *Guido vero Cantuariensis*, dit-il, *addidit in suo eodem Micrologo de Musica*, etc. (3). Je ne sais quelles fausses indications ont pu conduire Engelbert à cette erreur. Si l'on n'a pas voulu faire naître Guido en Allemagne, on l'a du moins fait venir dans ce pays, car Adam de Brême, chanoine et professeur en cette ville, vers 1067, dit positivement que Hermann, archevêque de Brême, y appela le musicien Guido, dont l'habileté corrigea la mélodie et la discipline monastique : *Musicum Guidonem Hermannus archiepiscopus Bremam adduxit, cujus industria melodiam et claustralem disciplinam correxit* (4). Cette assertion a été répétée par Helms, dans sa chronique des Slaves insérée dans les *Scriptor. Brunsvic.* (t. II, p. 743) de Leibniz, et par d'autres ; mais nonobstant l'autorité d'un

(1) *Bibliotheca Bibliothecarum*, t. I, p. 91.

(2) *De Scient. Mathem.*, p. 95.

(3) *De Musica tract. I. cap. XIII*, apud Gerbert t. II, p. 295.

(4) *Historia ecclesiarum Hamburgensis et Armeniensis*, etc., ab ann. 788 ad 1072, lib. II, cap. 102, pag. 30.

contemporain, la réalité de ce fait est au moins douteuse, car l'archevêque Hermann ne succéda à Libentius qu'en 1032, suivant les mêmes chroniques et celle d'Albert, abbé du cloître de Sainte-Marie à Stade (1); or, on verra plus loin que Guido ne paraît pas avoir quitté l'Italie après cette époque. Enfin, M. Soriano Fuertes, de Barcelone, auteur d'une *Histoire de la musique espagnole* (2), dont la publication a commencé en 1855, y affirme (t. I<sup>er</sup>, ch. V) que Guido, obligé de s'éloigner de son monastère, à cause de l'animosité des autres moines contre lui, voyagea dans toute l'Europe pour dissiper sa tristesse, et qu'il acquit en Catalogne ses connaissances en musique.

La date précise de la naissance de Guido n'est point connue, et l'on ne peut tirer qu'une indication vague des paroles du chroniqueur Sigebert, qui, à l'année 1028, dit : *Claruit hoc tempore in Italia Guido aratnus, multi inter musicos nominis, etc.* Mais si Baronius a cité exactement le manuscrit d'où il a tiré les lettres de Guido, on peut dire avec certitude que ce moine est né dans les dix dernières années du dixième siècle. Ce manuscrit est ainsi terminé : *Explicit Micrologus Guidonis sus statis anno XXIV, Johanne XX romanam gubernante ecclesiam* (3). En faisant cette citation, Baronius a eu tort de placer sous la date de 1022 l'époque où Guido écrivait son Micrologue, car le pape Jean XX, ou plutôt XIX, ne fut appelé à gouverner l'église qu'au mois d'août 1024, ou selon les corrections de Pagi sur Baronius, au mois d'avril de l'année suivante. Ce pape mourut au mois de mai 1033. De tout cela résulterait la preuve que Guido serait né dans l'intervalle de 991 aux premiers mois de l'année 1000. Mazzuchelli a cité une très-ancienne note manuscrite placée en tête des sonnets de Fra Guittone d'Arezzo, d'après quoi Guido aurait été de la famille des Donati (4); mais ce fait peut être révoqué en doute, car les Donati étaient de Florence et non d'Arezzo; ils furent même

presque toujours en guerre avec les habitants de cette dernière ville.

Ce qu'on sait de plus certain concernant les événements de la vie de Guido résulte des renseignements qu'il a fournis dans deux lettres, l'une adressée à Théodald ou Théobald, qui fut évêque d'Arezzo depuis 1023 jusqu'en 1036; l'autre à son ami Michel, moine de l'abbaye de Pomposa, près de Ferrare. De ces deux lettres, et particulièrement de la dernière, résultent les faits suivants : Guido fut moine bénédictin dans la même abbaye de Pomposa; il s'y distingua par ses connaissances, particulièrement dans la musique et le chant ecclésiastique. Frappé des difficultés de la méthode alors en usage pour l'enseignement du chant d'église, ou plutôt de l'absence de toute méthode, qui rendait les études longues et pénibles, il avait imaginé divers procédés par lesquels toute incertitude était dissipée, et qui permettaient d'acquérir dans un mois des connaissances qui n'étaient auparavant que le fruit de dix années de travaux. Une école, qu'il avait instituée dans son couvent pour l'application de sa méthode à l'enseignement de novices et d'enfants, avait eu tant de succès, que le nom de Guido était bientôt devenu célèbre en Italie. La jalousie des moines de Pomposa, excitée par la renommée de leur confrère, suscita des tracasseries de tout genre à Guido, et finit par lui nuire dans l'esprit de son abbé, nommé Guido comme lui. Incessamment troublé dans son repos, il finit par s'éloigner de son monastère, et, pendant son exil, fut contraint de faire de longs voyages (*Inde est quod me vides profectis finibus exulatum*). Ces mots ont paru à l'abbé Gerbert confirmer le fait avancé par Adam de Brême, Albert de Stade et autres, du séjour de Guido à Brême, sur l'invitation d'Hermann, archevêque de cette ville (1); mais, ainsi qu'on l'a vu, Hermann ne devint archevêque de Brême qu'au mois d'août 1022 et non en 1023, comme dit l'abbé Gerbert; l'exil dans les contrées éloignées, dont parle Guido par sa lettre, a précédé son voyage à Rome, car il se réconcilia dans cette ville avec son ancien abbé, et ce voyage eut lieu au plus tard dans l'été de 1022, puisque le pape Jean XIX qui l'avait appelé à Rome mourut au mois de mai 1033 : les mots *profectis finibus exulatum* n'ont donc point de rapport avec le voyage que Guido aurait fait à Brême. Il y a aussi peu d'apparence qu'il ait été plus tard

(1) *Historiographia seu Chron.*, p. 118, édition de Wittenberg, 1608.

(2) *Historia de la musica española desde la venida de los Fenicios hasta el año de 1850*, por Mariano Soriano Fuertes. Barcelona, 1855, 4 vol. gr. in-8<sup>o</sup>.

(3) *Baron. Annal. eccles.*, ann. 1022.

(4) *Che fosse della famiglia de' Donati et afferma in un' antica nota a penna avanti i sonnetti di Fra Guittone d'Arezzo, riferita dal Signor avvocato Mario Fiori, gentiluomo aretino, in una sua lettera assai erudita, che si trova inserita dal chiarissimo monsignor Giovan Battista Bottari, in fronte alle Lettere di Fra Guittone.* Mazzuchelli, *Script. d'Italia*, t. I, part. 2, p. 1007, note 7.

(1) *Scriptor. ecclesiast. de Murin*, t. II, in perfectione.

dans cette ville; car il avait alors plus de quarante ans; il devait désirer le repos dont il se plaint d'avoir été longtemps privé, et les causes de son exil avaient cessé. Quoi qu'il en soit, ce fut à Arezzo, où il s'était retiré dans un monastère de bénédictins, qu'il reçut un message du pape, qui, sur le bruit des merveilles opérées par Guido dans l'enseignement de la musique, l'engageait à se rendre à Rome. Ce ne fut qu'après trois invitations semblables qu'il se décida à faire ce voyage. Il partit accompagné de Grimoald ou Grimaldi, son abbé, et de Pierre, doyen du chapitre d'Arezzo. Bayle, trompé par la date 1033 fixée par Baronius pour le temps où Guido écrivit sa lettre à Michel, dit que ce fut Benoît VIII qui appela Guido à Rome (1). Si ce savant critique avait lu la lettre même, telle qu'elle existe dans les bons manuscrits, il aurait vu que ce ne fut point ce pontife, mais Jean XIX, qui voulut connaître la méthode du moine d'Arezzo : *Summa sedis apostolicæ Johannes, dit Guido, quæ modo romanam gubernat ecclesiam, audiens famam nostræ scholæ, et quomodo per nostram antiphonaria inauditos pueri cognoscerent cantus, valde miratus, tribus me ad se nuntiis invitavit*. Guido expliqua sa méthode au saint-père, et lui fit voir son antiphonaire dans la même séance. Après quelques minutes d'instruction, le pape eut assez bien compris le but et l'utilité de cette méthode, pour être en état de trouver le ton d'une antienne et de la chanter. Saisi d'admiration, il voulut déterminer Guido à se fixer à Rome, mais la santé de celui-ci, dérangée par les chaleurs de l'été et par la fièvre qui règne en certains temps dans cette ville, ne lui permit pas d'y rester. Il avait retrouvé à Rome son ancien abbé du monastère de Pompose, qui se réconcilia avec lui, approuva ses travaux, et lui témoigna le regret d'avoir autrefois écouté ses détracteurs. Il l'invita à retourner à son ancien monastère, lui représentant que la vie paisible d'un simple moine valait mieux pour lui que les honneurs de l'évêché auxquels il pouvait prétendre. Touché de ces paroles bienveillantes, Guido promit de retourner à Pompose; cependant, par des motifs qu'il n'explique pas, il n'exécuta pas immédiatement ce dessein, et l'on peut croire que, lorsqu'il écrivit sa lettre à Michel il avait changé de résolution, quoiqu'il dise le contraire; car tout le reste de cette longue lettre est rempli par

l'exposé de sa doctrine et de sa méthode de solmisation, pour l'instruction de son ami, Michel; or, ce soin aurait été superflu s'il eût dû retourner près de celui-ci. Ici finissent les renseignements authentiques sur la personne de Guido : le reste n'a d'autre valeur que celle des conjectures.

Des opinions contradictoires ont été soutenues par divers écrivains concernant la fin de cet homme célèbre. Suivant les annalistes de l'ordre des Camaldules, Razzi (1), Guido Grandi (2), Ziegelbauer (3), et en dernier lieu Mittarelli et Costadoni (4), Guido aurait été s'enfermer au monastère de Sainte-Croix d'Avellano, où Ludolf, fondateur de cette maison, l'aurait pris pour coadjuteur en 1030; puis il aurait succédé à ce même Ludolf, en 1047, comme prieur du couvent, et enfin il serait mort le 10 mai 1050 (5). Cette opinion, copiée de quelques annalistes plus anciens de l'ordre des Camaldules, paraît avoir pour base les faits suivants : 1<sup>o</sup> Deux catalogues des prieurs d'Avellano existent en manuscrit : le premier, à la suite d'une vie de Ludolf, anonyme, est au Musée britannique, n<sup>o</sup> 113 du catalogue supplémentaire. Ce manuscrit est du douzième siècle. On y voit que Guido arétinus succéda, non en 1030, mais en 1039, à Jean, successeur de Ludolf. D'après le second manuscrit, du quatorzième siècle, cité par les annalistes des Camaldules, Mittarelli et Costadoni, Guido succéda, en 1025, à Jean, successeur de Julien, qui l'était de Ludolf (6). On voit qu'il y a contradiction dans les dates; mais les renseignements s'accordent pour démontrer qu'un Guido, né à Arezzo, a été prieur du monastère d'Avellano. 2<sup>o</sup> Dans le réfectoire de ce monastère il y avait autrefois un portrait avec cette inscription : *Beatus Guido Arétinus, inventor musicæ*. C'est, je pense, la seule fois qu'on a rangé Guido dans la classe des saints et des bienheureux, et l'*inventor musicæ* est fort ridicule; mais l'existence de ce portrait dans le réfectoire d'un couvent de Camaldules

(1) *Vita de' Santi e Beati dell' ordine Camaldulense*, in fine.

(2) *Dissert. Camald.* l. c. 4, n<sup>o</sup> 2, pag. 70; IV, c. 2, n<sup>o</sup> 4, pag. 14 et c. 6, n<sup>o</sup> 1, pag. 69.

(3) *Centifolium Camaldulense*, num. XXXVIII.

(4) *Annal. Camald.* ann. 1034, tom. II, pag. 62.

(5) *Anno 1050, Guido arétinus a B. Ludolfo, sacro domus Avellanæ ad normam instituti Camaldulensis fundatore, in coadjutorem seu vicarium suum esse cooptatus, cui etiam, anno 1047, in prioratu successit, usque ad annum 1050, die 17 maii decessit*. V. Ziegelb. *Centif. Camald.* num. XXXVIII.

(6) Mittarelli et Costadoni, *Annal. Camald.* t. II, p. 44.

(1) *Dictionnaire historique et critique*, article Ananias (6<sup>me</sup>).

semble confirmer l'opinion que Guido a appartenu à cet ordre. Les adversaires de Razzi, de Grandi, de Ziegelbauer et des autres annalistes, opposent à leurs assertions les termes mêmes de la lettre de Guido, où l'on voit clairement qu'il fut moine de Pompose; mais cet argument n'est pas sans réplique, car, parmi les événements de la vie du moine arétin, postérieurs à la lettre qu'il écrivit à Michel, il se peut qu'on doive placer son entrée dans l'ordre des Camaldules. C'est un fait bien singulier que l'ignorance des historiens de l'ordre de Saint-Benoît sur les dernières années d'un homme si célèbre, tandis que les Camaldules fournissent des renseignements si précis.

Les inventions attribuées à Guido ne sont pas de peu d'importance; car, suivant certains écrivains, on ne lui devrait pas moins que la gamme et son nom, les noms des notes, le système de solmisation par les trois hexacordes de *bémol*, *décarre* et *nature* et par les *musances*, la méthode de la main musicale, la notation avec la portée du plain-chant, le contrepoint, le monocorde, le clavecin, le clavicorde et d'autres instruments. Forkel a prouvé, dans une longue et savante discussion (1), que la plupart de ces choses étaient connues avant lui, ou n'ont pris naissance qu'après sa mort; cependant il a négligé ou ignoré quelques-unes des preuves les plus évidentes de ces vérités: en résumant ici ce qu'il en dit, j'ajouterai ce qu'il a oublié.

Jean-Jacques Rousseau qui, dans son *Dictionnaire de musique*, a accumulé les erreurs à l'article *Gamme*, dit, d'après Brossard, que Gui d'Arezzo a inventé la gamme, et lui a donné son nom à cause du *Gamma* grec qu'il avait placé comme signe de la note la plus grave dans l'échelle générale des sons. Les continuateurs de Jean-Jacques Rousseau, dans l'*Encyclopédie méthodique*, sont restés dans les mêmes idées. Il est singulier que Rousseau, qui dit avoir lu à la Bibliothèque du roi, à Paris, les ouvrages de Guido, n'y ait pas vu, au deuxième chapitre du Micrologue, que le *gamma* a été placé par les modernes à la première note du système: *In primis ponatur Gamma a modernis ad junctum*, et que, dans ses règles rythmiques, il dit encore; *Gamma græcum quidam ponunt ante primum litteris*. Ainsi cette adjonction du *Gamma* n'appartient pas à Guido. J'ajouterai qu'en aucun endroit de ses écrits il ne donne le nom

de *gamme* à l'échelle des sons, et qu'en général, il désigne cette échelle par le nom de *monocorde*, sur quoi ses degrés sont marqués; en sorte qu'au lieu de dire qu'il y a sept notes dans la gamme, il dit: *Septem sunt litteræ monocordi sicut pleris postea demonstrabo* (Prologue en prose de l'antiphonaire, ch. V). Voilà donc deux inventions de Guido anéanties à la fois. Venons aux noms des notes.

Suivant l'opinion commune, Guido les aurait tirées de l'hymne de saint Jean-Baptiste, dont les trois premiers vers de la première strophe sont:

*Ut queant laxis Resonare fibris  
Mira gestorum Famuli tuorum,  
Solve polluti Labii reatum,  
Sancto Joannes.*

De là les noms *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, que Guido aurait voulu donner aux notes de la gamme, réduites par cela au nombre de six; mais il suffit de lire avec quelque attention le passage de la lettre du moine de Pompose à Michel où se trouve la citation de cette hymne, pour acquiescer à la conviction qu'il n'a point prétendu y attacher le sens qu'on lui donne. « Si vous voulez (dit-il) imprimer dans votre mémoire un son ou neume (1) pour pouvoir le retrouver partout et dans quelque chant que ce soit (connu de vous ou ignoré), de manière à l'entonner sans hésitation, il faut mettre dans votre tête la teneur d'une mélodie très-connue, et, pour chaque chant que vous voulez apprendre, avoir présent à l'esprit un chant du même genre qui commence par la même note, comme, par exemple, cette mélodie dont je me sers pour

(1) Cette phrase a une importance à laquelle on n'a pas attaché l'attention qu'elle mérite. On a cru que les neumes, ou caractères de notation lombarde et saxonne ne représentaient pas d'intonations déterminées, et que les signes n'acquiesçaient leur signification absolue que par leurs positions respectives, ou par les lignes de couleur différentes, ou enfin, par certains signes accessoires dont il est parlé plus loin; mais si ces neumes n'avaient pas eu une valeur déterminée: si chacun d'eux n'était pas la représentation d'un son et n'était pas ce que nous appelons une note (le ton de l'antienne ou du réponse étant connu), Guido n'aurait pas donné une méthode pour imprimer dans la mémoire le son et son signe (*in memoria commendare vocem vel neumam*). Un très-grand nombre de livres de chant sont notés sans lignes dans les neuvième et dixième siècles; beaucoup n'ont point de lettres faisant usage de clefs; il fallait cependant bien qu'ils pussent être déchiffrés par les chantres de ces temps reculés, puisque ceux-ci n'en avaient pas d'autres à leur disposition. Toutes les objections qu'on m'a faites contre ce que j'ai dit concernant la signification tonale des neumes tombent d'elles-mêmes devant cette simple observation.

- enseigner aux enfants qui commencent et
- même aux plus avancés :

*De quocumque lania, etc. (1).*

Ainsi ce n'est qu'un exemple que Guido veut donner à Michel, lui laissant d'ailleurs le soin de choisir quelque autre mélodie bien connue (*alicujus notissimæ symphonie*), s'il en est qui lui soit plus familière. Il y a, sans doute, une preuve de perspicacité dans le choix de l'hymne de saint Jean-Baptiste fait par Guido pour l'objet qu'il se proposait, parce que le son monte d'un degré à chaque syllabe *ut, ré, mi, etc.*; cette cantilène offre à cause de cela plus de facilité qu'aucune autre pour imprimer chaque son dans la mémoire; mais ce n'est pas à dire qu'un autre chant ne puisse conduire au même but. Au surplus, il demeure démontré, par le passage de la lettre de Guido, qu'il n'a point songé à donner aux notes de la gamme les noms d'*ut, ré, mi, etc.*; car il ne faut pas prendre à la lettre ces noms *ut, ré, mi, fa, sol, la*, donnés par l'abbé Gerbert dans le Prologue rythmique de l'antiphonaire, avec les lettres grégoriennes; quelque copiste ignorant aura ajouté ces noms qui ne se trouvent ni dans le manuscrit de Saint-Évroult, ni dans les autres bons manuscrits que j'ai vus, et qui, d'ailleurs, sont en opposition manifeste avec le vers qui précède l'exemple. Quoi qu'il en soit, ces noms furent bientôt en usage pour désigner les six notes de la gamme du plain-chant, car Jean Cotton, qui paraît avoir écrit dans la seconde moitié du onzième siècle, dit que les Français, les Allemands et les Anglais s'en servaient généralement, et il rapporte leur origine à l'hymne de saint Jean, mais il ne cite point Guido comme auteur de cette invention.

Si Guido n'a pas voulu donner des noms aux notes de la gamme, il n'a donc pas borné ces noms à six, et conséquemment il n'a pas imaginé le système de solmisation par les hexacordes et les nuances; mais en cela, comme en d'autres choses importantes, les erreurs qui le concernent sont, ainsi que je l'ai dit au commencement de cet article, presque aussi an-

ciennes que lui. Bien qu'Engelbert d'Aimont, écrivain du treizième siècle, soit le plus ancien connu qui nous ait transmis la théorie de la solmisation par l'hexacorde et par les nuances, comme une invention de Guido, néanmoins on a dans la Chronique de Sigebert de Gemblours, terminée en 1112, la preuve que, longtemps auparavant, cette théorie, ainsi que celle de la main musicale qui en est en quelque sorte inséparable, était considérée comme une invention du moine arétin. Sous la date de 1028, ce chroniqueur s'exprime ainsi : *Claruit hoc tempore in Italia Guido aretinus multi inter musicos nominis. In hoc enim prioribus præferendus, quod ignotes cantus etiam pueri facilius discant per ejus regulam, quam per vocem magistrî, aut per usum alicujus instrumenti : dum sex litteris vel syllabis modulatum appositis ad sex voces, quos regulariter musica recipit, hæcque vocibus per flexuras digitorum levis manus distinctis per integrum diapason se oculis et auribus ingerunt intentæ et remissæ elevationes vel dispositiones eorumdem sex vocum.* C'est encore avec les paroles de Guido même que se réfute cette prétendue invention qui lui est attribuée. En plusieurs endroits de ses ouvrages, il déclare qu'il y a sept sons dans l'échelle musicale, et qu'il faut sept lettres ou caractères pour les représenter. Il y a nécessairement sept notes ou sept tons dans toute espèce de chant, dit-il, comme il y a vingt-quatre lettres dans l'alphabet, comme il y a sept jours dans la semaine, etc. (1). La

(1) *Diapason est eundem litterarum habere in utroque latere, ut à B in b, à C in c, à D in d, et reliquis. Sicut enim utraque vox eadem littera notatur, ita per omnia ejusdem qualitatis perfectissimæque similitudinis utraque habetur et creditur. Nam sicut finitis septem diebus, eundem repetimus, ut semper primum et octavum dicam eundem dicamus; ita octavas semper voces esse eundem figuramus et dicimus, quia naturali eas concordia consonare sentimus. Unde verissime poeta dixit eas septem discernimus vocum, quia octi plures fiant, non ostendisse, sed eorumdem renovatio et repetitio. Macrologus, c. 3. (Ce chapitre a pour titre : *De Diapason et eorum septem tantum sunt nota.*)*

Sicut in omni scripturâ XX et VIII Litteras, ita in omni cuncta septem tantum habemus voces; nam septem sunt dies in hebdomadâ, ita septem sunt voces in musica. Aliis vero, qui super VII adjungunt eundem sunt, et per omnia cuncta similiter in nullo dissimilis, nisi quod altius dupliciter sonant: ideoque septem dicimus graves, septem vero vocemus cutes; septem solum litteris dupliciter sed dissimiliter designantur hoc modo :

| A. | B.  | C.   | D.  | E. | F.  | G.   |
|----|-----|------|-----|----|-----|------|
| I. | II. | III. | IV. | V. | VI. | VII. |
| a. | b.  | c.   | d.  | e. | f.  | g.   |
| I. | II. | III. | IV. | V. | VI. | VII. |

Prologue en prose de l'Antiphonaire, c. 3.

(1) *Si quam ergo vocem vel notam vis ita memoria commendare, ut ubicunque velis, in quocunque cantu, quam acies vel necesse, tibi mox possit occurrere, quatenus alium indubitanter possis enuntiare, debes ipsam vocem vel notam in capite alicujus notissimæ symphonie notare, et pro unaquaque voce memoriam retinendâ hujus modi symphoniam in promptu habere, quæ ab eadem voce incipiat : utpote sit hæc symphonia, quæ ego docendû pueris in primis atque etiam in ultimis utor : Ut queant lania, etc.*



manière dont il a établi d'ailleurs l'ordre des tons et des demi-tons dans la gamme du premier ton du plain-chant, offre la preuve qu'il concevait la constitution de cette gamme mineure exactement conforme à celle de la musique moderne, et détruit toute supposition d'hexacorde dans son esprit. Voici cette gamme, telle qu'on la trouve dans sa lettre à Michel :

|      |           |      |      |           |      |      |
|------|-----------|------|------|-----------|------|------|
| A.   | B.        | C.   | D.   | E.        | F.   | G.   |
| ton. | semi-ton. | ton. | ton. | semi-ton. | ton. | ton. |

Il serait inutile, d'après ce qui précède, de chercher à démontrer que l'invention de la main musicale n'appartient pas à Guido (puisque cette méthode est intimement liée au système de l'hexacorde, lequel est étranger à ce moine, comme on vient de le voir), s'il n'existait des manuscrits des ouvrages de Guido où la main se trouve : tels sont ceux du *Micrologue* à Oxford, dans la Bibliothèque du collège du Christ, n° 50, in-4°, et à Florence, dans la Bibliothèque des Médicis, case 29 ; mais cette figure y est isolée et sans explication. Nul doute que le copiste n'ait mis la main à la suite de l'ouvrage de Guido, pour son usage particulier, et sans avoir remarqué qu'il n'est aucun passage dans le *Micrologue* à quoi cette figure ait du rapport. On peut en dire autant d'un manuscrit du douzième siècle dont le savant De Murr a donné la description (1), et dans lequel, au milieu de plusieurs fragments, on trouve *Manus Guidonis*, qui ne tient à aucun ouvrage du moine de Pomposé.

A l'égard de la notation du plain-chant, dont l'invention a été attribuée à Guido, il est nécessaire de faire ici quelques observations importantes ; et d'abord je ferai remarquer que les exemples de musique qu'on trouve dans le *Micrologue* et dans la lettre à Michel sont notés de plusieurs manières différentes dans les divers manuscrits, et qu'on trouve même plusieurs systèmes de notation dans un seul manuscrit. Celui de l'abbaye de Saint-Évroult (aujourd'hui dans la bibliothèque impériale) offre des exemples de trois systèmes, car le *Micrologue* est noté avec les lettres romaines ; dans le prologue rythmique de l'Antiphonaire, il y a des passages notés en neumes lombards tronqués et placés sur une seule ligne ; enfin l'Antiphonaire est noté avec quatre lignes, dont une (pour *fa*) est rouge, l'autre (pour *ut*) est verte, et les deux autres,

placées dans l'intervalle et au-dessus, sont tracées simplement dans l'épaisseur du vélin et sans couleur. Les signes de notation placés sur ces lignes ne sont autre chose que des modifications de la notation lombarde qui ont donné naissance à la notation régulière du plain-chant. Il ne faut pas oublier que ce manuscrit est du douzième siècle, et que c'est le plus complet et le plus correct que l'on connaisse.

Suivant l'âge des manuscrits et les divers pays où ils ont été confectionnés, on trouve en eux tant de différences dans les systèmes de notation, qu'il est hors de doute que chaque époque, chaque contrée, et presque chaque école, en ont eu, ou de complètement dissimilaires, ou du moins de très-diversement modifiées. De là vient que les copistes qui ont transcrit les ouvrages de Guido en ont noté les passages de chant avec les caractères usités dans leur école ou leur église, et quelquefois ont employé plusieurs systèmes dans le même manuscrit, soit pour faire étalage de savoir, soit pour certaines convenances relatives aux exemples qu'il fallait noter. C'est ainsi que dans un manuscrit du *Micrologue*, de la bibliothèque Laurentienne de Florence, cité par le P. Martini (1), les exemples de chant sont notés en lettres grégoriennes rangées sur une seule ligne ; c'est ainsi que dans un autre manuscrit du seizième siècle, appartenant au même P. Martini, les mêmes lettres sont placées à des hauteurs respectives ; surabondance de distinction entre les notes qui ne pouvait être d'aucune utilité, car les lettres étaient suffisantes pour marquer la différence des sons. On peut en dire autant de la notation d'un autre manuscrit, cité par le P. Costadoni, où les lettres, placées à divers degrés d'élévation, sont liées entre elles par des traits qui se prolongent en différentes directions, et surtout de deux manuscrits dont Cerone (2) et Gafori ont tiré l'hymne *Ut queant laxis*, etc. ; dans le premier, les lettres qui désignent les notes sont placées sur les lignes ou dans les espaces d'une grande portée de quatre lignes ; dans l'autre, ce sont les noms mêmes des notes qui remplissent la portée. Deux manuscrits du quinzième siècle qui renferment quelques écrits de Guido, et qui sont dans la bibliothèque Ambrosienne de Milan, ont les exemples de la lettre à Michel notés en notes de plain-chant sur une portée de quatre

(1) *Notitia duorum codicum musicorum Guidonis archiepiscopi saeculi XI et S. Wilhelmi Hirsaugiensis saec. XII in membranis exaratum. cum II tab. aenais.* Norimbergae, 1801, 4.

(1) *Storia della mus.*, t. I, p. 177.

(2) *Et Melopoe. Tract. de Musica theor. et prat.* Lib. I, cap. 41, p. 271.

lignes; les quatre manuscrits de la Bibliothèque impériale cotés 5713, 7211, 7369 et 7461 (ancien fonds) renferment aussi divers systèmes de notation; celui qui était autrefois dans la bibliothèque de l'abbé de Tersan avait des exemples notés sur deux lignes, et d'autres sur quatre. Mon manuscrit (du quinzième siècle), qui contient le Micrologue, le prologue en vers de l'Antiphonaire, ou règles rythmiques, le prologue en prose, et la lettre à Michel, a des exemples notés en lettres, d'autres par les paroles dans les espaces d'une portée de cinq lignes, d'autres par des neumes placés sur deux lignes rouge et jaune, et d'autres enfin, en neumes saxons placés sur des portées de trois et de quatre lignes non coloriées. Les bornes d'un article de dictionnaire ne permettent pas de pousser plus loin cette énumération, mais ce que j'ai rapporté démontre qu'aucune notation n'a été considérée spécialement jusqu'au seizième siècle comme une invention de Guido, et que, pour l'enseignement du plain-chant, l'usage des anciennes lettres grégoriennes s'était conservé même jusqu'à cette époque. Il me serait facile de démontrer que des livres de chant ecclésiastique d'une date antérieure à Guido ont déjà les modifications de la notation lombarde semblables aux notes du plain-chant; je pourrais aussi faire voir que les lignes coloriées ont été appliquées aux notations purement saxonnes et lombarde dès le dixième siècle; mais cette discussion me mènerait trop loin, et je dois me borner à renvoyer le lecteur à l'extrait d'un manuscrit de l'abbaye de Jumièges, daté de 842, et publié par l'auteur du livre intitulé : *La science et la pratique du plain-chant*, et à des fragments d'anciens missels de la fin du neuvième et du commencement du dixième siècles, insérés par le P. Martini dans son *Histoire de la musique* (t. I, p. 184). Ainsi, lorsque Guido a écrit :

Ut proprietates sonorum discernatur clarior,  
Quaedam lineas signamus variis coloribus :  
Ut quo loco quis sit sonus mox discernat oculus  
Ordine tertium vocis splendens ereosus radiat,  
Sexta ejus, sed affinis flavo rubet minio :  
Et affinitas colorum reliqua indicio.

Il a parlé d'une chose qui se faisait avant lui, car les lignes jaunes et rouges sont précisément employées dans les fragments publiés par le P. Martini, et dans d'autres plus anciens encore que je possède (1). Remarquez au sur-

(1) Le savant Baini, qui n'a point été porté par ses études à vérifier le fait de cette prétendue invention des lignes attribuée à Guido, ne le met point en doute, et dit

plus que les copistes de ses ouvrages n'ont pas eu toujours égard à ses instructions, car au lieu du jaune (*crocus*), qu'il indique pour la ligne C, on a employé le vert dans l'antiphonaire du manuscrit de Saint-Évroult, et dans celui de Saint-Émeran, de Ratisbonne.

On ne doit point passer ici sous silence une invention en quelque sorte double attribuée à Guido, et qui n'est pas étrangère à la notation; il s'agit des neumes ou récapitulations du ton des antennes considérées par Zarlino, le P. Martini, Baini et plusieurs autres écrivains comme ayant pris naissance au onzième siècle, et dont les formes comme les signes auraient été fixées par Guido, qui en parle, en effet, en plusieurs endroits de ses ouvrages (1). Le vingt et unième chapitre du *Traité de musique* de Jean Cotton a pour titre : *Quid utilitatis afferant neumæ a Guidone inventæ*. Il y fait pourtant connaître un système de cette récapitulation des cordes stables et principales du ton du chant qui a précédé l'invention de Guido; ce qui fait voir que la neume en elle-même était connue avant lui. En effet, Reginon, abbé de Prüm, a donné à la suite de son exposition des huit tons du chant grégorien, les formules des neumes de deux cent quarante-trois antennes et de cinquante-deux répons, notés en notation saxonne, et tirés en partie du chant de l'église grecque. Le manuscrit de Reginon, qu'on croit autographe, est daté de 885; il se trouve dans la Bibliothèque royale de Bruxelles. Dès le quatrième siècle, les neumes du chant des antennes et des hymnes étaient en usage dans l'église grecque, car saint Grégoire de Naziance en parle. Ces neumes grecques sont désignées par les mots barbares *noneagis*, *noneanno*, *noneogis*, *noneoanno*, etc. A l'égard de la notation de ces formules, Jean Cotton avoue qu'il existait avant Guido une manière de noter les neumes par des signes de convention dont on trouve l'explication dans le *Traité de musique* d'Hermann, surnommé *Contract* (2). Ces signes

dans ses mémoires sur Pierluigi de Palestrina (n. 1528, t. II, p. 94), qu'elle se répandit en Europe dans l'espace de moins de trente ans. S'il eût examiné beaucoup de manuscrits de l'ouvrage de Guido, il aurait eu la preuve du contraire.

(1) Il est à remarquer que *neuma* (neume) a une double signification chez les dérivains du moyen âge. Dans le sens de signe de la notation, il ne s'emploie guère qu'au pluriel (*neumes*, les neumes); lorsqu'il signifie la récapitulation de la forme et du ton des antennes, il s'emploie au singulier. En français, *neume*, signe de notation, est masculin (le neume); et *neume*, formule de récapitulation, est féminin (la neume).

(2) V. *Gerbortii scriptores eccles. de Musica*, t. II, p. 169.

étaient au nombre de dix : 1° E signifiait unisson ; 2° S, seconde mineure ou demi-ton ; 3° T, seconde majeure ou ton ; 4° TS, tierce mineure ou ton et demi ; 5° TT, tierce majeure ou deux tons ; 6° D, quarte (*diatessaron*) ; 7° A, quinte (*diapente*) ; 8° AS, sixte mineure ; 9° AT, sixte majeure ; 10° AD, octave. Hucbald, ou Huchaud, de Saint-Amand, fait connaître un autre système de neumes et de signes particuliers de leur notation, dans son livre de *l'Institution harmonique*. A ces signes, Guido, selon Jean Cotton, en a substitué cinq, appelés *virgas, olines, qualismata, puncta* et *podatos*. Jean Cotton a donné les figures de ces signes dans le vingt et unième chapitre de son *Traité de musique* ; l'abbé Gerbert ne les a point publiées avec le texte, mais le P. Martini les a insérées dans son *Histoire de la musique* (tome I<sup>er</sup>, p. 183, n° 62), et elles ont été reproduites par Burney, Hawkins et Forkel. Ici, Jean Cotton confond deux choses très-différentes, à savoir : les neumes des tons des antennes et répons, et les signes des notations lombardes et saxonnes qui portent le même nom. Les cinq signes dont il attribue l'invention à Guido se trouvent avec d'autres dans des manuscrits plus anciens que lui. L'abbé Gerbert en a publié une table (*De Cantu et musica sacra*, t. II, pl. X), d'après un manuscrit du dixième siècle qui se trouvait à l'abbaye de Saint-Blaise avant qu'un incendie eût anéanti la Bibliothèque de ce monastère. D'ailleurs, aucune trace du nom de ces signes ne se trouve dans les ouvrages que nous possédons de Guido. Mais ce qui paraît lui appartenir incontestablement, c'est la représentation de l'échelle générale de sons de son temps par les cinq voyelles *a e i o u*, appliquées aux syllabes des deux chants de l'église : *Sancle Joannes meritorum tuorum*, etc., et *Linguae refrenans temperet*, etc. Il dit positivement, au commencement du dix-septième chapitre du Micrologue, que cela était inconnu avant lui : *His breviter intimatis aliud tibi plantissimum dabimus hic argumentum, utilissimum usui, licet hactenus inauditum*. Il conseille dans ce chapitre d'écrire ces cinq voyelles sur le monocorde, au-dessous des lettres représentatives des sons, en recommençant la série des cinq voyelles autant de fois qu'il est nécessaire jusqu'au son le plus aigu. L'usage auquel il destine ces voyelles semble être une sorte de récapitulation des sons, et c'est aussi une espèce de neume dont l'utilité n'est pas aussi évidente que Guido semble le croire. Il ne serait pas impossible que la triple série de

voyelles, dont chacune représente des notes différentes, eût donné l'idée du système des nuances qui s'établit ensuite dans toutes les écoles de musique.

Guido a traité, dans le dix-huitième chapitre de son Micrologue, de la *diaphonie*, sorte d'harmonie grossière en usage dans l'église pendant le moyen âge, et qui n'était composée que de successions de quartes ou de quintes : de là, l'invention de l'harmonie et du contrepoint qui lui a été attribuée. Quant à l'harmonie proprement dite, on peut voir dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, qui précède la première édition de ce dictionnaire (p. cxxviii et suiv.), que son origine se trouve dans le nord de l'Europe aux temps les plus reculés ; il n'est donc question que de son application dans la diaphonie, qui est bien plus ancienne que Guido, car saint Isidore de Séville, qui vivait dans le septième siècle, en parle dans le sixième chapitre de ses sentences sur la musique (1), et Hucbald, mort le 20 juin 932, en donne les règles dans les chapitres 11-15 de son livre intitulé : *Musica enchiridiadis*. J'ai fait voir dans mon Mémoire sur la question *si les Grecs et les Romains ont connu l'harmonie simultanée des sons*, quelle est l'origine de cette diaphonie. A l'égard de l'harmonisation régulière, désignée communément sous le nom de *contrepoint*, Guido n'en dit pas un mot, bien qu'elle fût connue à deux parties antérieurement à lui (2).

Il ne paraît pas nécessaire de réfuter sérieusement ceux qui ont présenté Guido comme l'inventeur du monocorde, du clavecin, du clavicorde et de plusieurs autres instruments de musique. Le monocorde est clairement expliqué et figuré dans le huitième chapitre du premier livre des *Harmoniques* de Ptolémée, dans le *Traité de musique* de Boèce et dans beaucoup d'autres écrits antérieurs à Guido : il ne l'a donc pas inventé ; mais il est le premier qui enseigna à en faire usage pour apprendre la musique pratique. Il ne dit pas un mot des autres instruments dont on lui fait honneur. Il est vrai qu'il existe à la Bibliothèque de l'Université de Gand un précieux manuscrit des premières années du seizième siècle, qui renferme plusieurs traités de musique parmi lesquels on en remarque un qui a pour titre : *De diversis monochordiis, tetra-*

(1) V. *Script. Ecclesiast. de Musica*, t. I. p. 21.

(2) V. *Résumé philos. de l'hist. de la musique*, p. 192, au 1<sup>er</sup> volume de la première édition de cette *Biographie universelle des musiciens*.

*chordis, pentachordis, exachordis, eptachordis, octochordis, etc., ex quibus diversa formantur instrumenta musica, cum figuris instrumentorum.* Ce traité est placé à la suite du dialogue de l'abbé Odon de Cluny sur la musique, attribué à Guido dans le manuscrit; de là vraisemblablement l'erreur de M. Joseph-Ant. Walvein de Tervliet, ancien bibliothécaire de l'Université de Gand qui, dans son catalogue des manuscrits de cette Bibliothèque, a porté ce curieux traité des instruments à cordes sous le nom du moine d'Arezzo, quoique la composition de l'ouvrage ne soit pas, évidemment, antérieure au quatorzième siècle (1).

Après cette longue discussion, qui était nécessaire à cause de la célébrité du musicien dont il est question, on sera, sans doute, conduit à dire : *Si Guido n'est l'auteur d'aucune des innovations qui lui ont été attribuées, et que vous lui refusiez, que lui reste-t-il donc, et sur quelles bases s'est établie sa renommée depuis plus de huit cents ans?* Je répondrai qu'il a eu des titres incontestables à l'admiration de ses contemporains; mais que, dans les temps postérieurs, personne n'a songé à ceux-là, et que, séduit par l'éclat de son nom, on a voulu le justifier par des inventions supposées, n'ayant pas compris ce qu'il avait fait en réalité.

Si l'on examine les traités de musique de Remi d'Auxerre, de Reginon de Prum, de Huchald, d'Odon, abbé de Cluny, on y trouvera plus ou moins de savoir, des idées plus ou moins heureuses, mais non des méthodes d'enseignement basées sur des principes sains en résultats; aucun moyen de direction dans l'étude de l'art n'existait avant lui. Les instruments des Grecs et des Romains étaient tombés dans l'oubli, parce que les chrétiens n'avaient pas cru devoir se servir de choses dont on avait fait usage dans les cérémonies religieuses du paganisme. L'orgue ne se trouvait que dans un petit nombre d'églises, et peu de musiciens étaient capables d'en jouer. Plus rares encore étaient les autres instruments dans les neuvième et dixième siècles, en sorte qu'il n'existait aucun autre moyen de diriger la voix et de former l'oreille des élèves de chant que les leçons du maître, et qu'aucune étude individuelle n'était possible. De là venait que la plupart des chantres étaient inhabiles et d'une ignorance à peu près complète concernant les principes de l'art, quoiqu'ils eus-

sent employé beaucoup d'années à apprendre le peu qu'ils savaient. Guido, par l'invention d'une méthode d'enseignement, la première qui eût été imaginée, fit cesser cet état de choses, et rendit si facile l'instruction musicale, que peu de jours suffisaient pour mettre un enfant en état d'apprendre seul le chant d'une antienne ou d'un répons. Cette méthode consistait à trouver les intonations au moyen du monocorde, instrument de facile construction et sur lequel étaient marquées les lettres représentatives des notes. Un chevalet mobile se plaçait sur la lettre de la note qu'on cherchait, et la corde pincée donnait l'intonation. A ce moyen, Guido avait joint l'usage d'une certaine mnémonique des sons, qui consistait à bien apprendre une mélodie connue pour s'en servir comme d'un point de comparaison, en donnant pour nom aux notes de cette mélodie les syllabes placées sous chacune d'elles, afin de conserver ces mêmes noms à toutes les notes semblables. Enfin, il recommanda l'usage des neumes, comme le meilleur moyen de distinguer les notes principales de toute mélodie, et d'en reconnaître le ton. Il paraîtra peut-être singulier qu'une grande renommée ait été le prix de choses si simples; mais à l'époque où Guido vivait, trouver ces choses, maintenant vulgaires, était un effort de génie. Le service qu'il rendit fut immense, car dès qu'il eut fourni l'instrument de l'enseignement, des écoles régulières de chant ecclésiastique furent instituées partout, et l'instruction se répandit. Il est vrai que quelques-unes de ses paroles mal interprétées donnèrent bientôt naissance à un système de solmisation essentiellement faux et hérissé de difficultés qui détruisit le bien qu'il avait fait; et ce qui est remarquable, c'est qu'on oublia le bien pour lui faire honneur de ce monstrueux système, comme d'une invention merveilleuse, et que pendant plus de six cents ans l'autorité de son nom fut un obstacle au retour du système naturel. Dans des écrits postérieurs à la publication de cette notice, j'ai été attaqué pour avoir osé me mettre en opposition avec les traditions consacrées par le temps concernant les inventions prétendues de Guido; on peut voir dans la préface de la présente édition comment j'ai mis au néant les objections qui m'ont été faites.

Au mérite de l'invention de sa méthode, Guido a joint celui d'exposer avec lucidité ses principes dans son Micrologue, dans sa lettre à Michel, et dans la prologue de son Antiphonaire. Si sa latinité ne brille pas par l'élégance, il ne faut pas oublier que l'époque où il vécut

(1) Voyez la *Revue musicale*, tome XIV (janvier 1834).

fut celle des ténérès pour les bonnes études. Il ne faut pas croire toutefois que son style soit aussi mauvais dans les bons manuscrits que dans le texte publié par l'abbé Gerbert. On est choqué, dans celui-ci, par une multitude de non-sens et de barbarismes qui n'existent pas dans le manuscrit de la Bibliothèque impériale (n° 7211, in-fol.), et surtout dans le manuscrit de l'abbaye de Saint-Évroult, aujourd'hui à la Bibliothèque impériale. J'ai conféré ces manuscrits avec les trois autres de la Bibliothèque impériale et celui de l'abbé de Tiersan avec ceux de la Bibliothèque royale de Bruxelles, enfin avec le mien et avec les variantes des manuscrits d'Oxford, pour corriger le texte, et j'ai signalé un grand nombre de fautes ou omissions dans l'édition de Gerbert.

Les ouvrages qui appartiennent incontestablement à Guido sont : 1° Le *Micrologue*, précédé d'une lettre à Théobald, évêque d'Arezzo. 2° L'*Antiphonaire*, avec deux prologues ou préfaces, l'une en vers et l'autre en prose, contenant des règles de musique et de chant. 3° La lettre au moine Michel, qui renferme des conseils sur la manière de diriger des études de chant et de musique. 4° Un petit traité intitulé : *De sex motibus a se invicem*, en quarante-trois vers hexamètre, fort altérés et en désordre dans plusieurs manuscrits. Le *Micrologue* est l'ouvrage le plus considérable de Guido, quant à l'étendue, mais non celui qui peut donner des notions exactes de sa méthode. L'épître dédicatoire qui le précède a été publiée séparément par Baronius dans ses *Annales ecclésiastiques* (1), par le P. Pex (2), par l'auteur de la *Science et la pratique du plain-chant* (3) et par Angeloni (4). Guido y fait connaître que Théobald lui a ordonné d'écrire son traité de musique pour l'enseignement des enfants de son église. Dans beaucoup de manuscrits, particulièrement dans celui de la Bibliothèque impériale (n° 7211), le *Micrologue* est divisé en vingt chapitres : ce nombre est augmenté ou diminué dans d'autres manuscrits, mais le contenu en est semblable, et la différence n'est qu'apparente, parce qu'en y a réuni deux chapitres en un seul, ou bien divisé un seul en deux. Voici ce que contiennent ces chapitres : 1° Ce que doit faire celui qui désire apprendre les règles de la musique. 2° Quelles sont les notes, et

combien il y en a. 3° Comment on les dispose sur le monochorde. 4° Quelles sont les six manières dont les notes se lient entre elles. 5° De l'octave, et pourquoi elle ne renferme que sept notes. 6° Des intervalles de sons ; explication de leurs noms. 7° Des quatre modes d'affinité des sons. 8° Des autres affinités des sons, particulièrement du bémol et du bécarre. 9° De la similitude des sons dans le chant, qui n'est parfaite que dans l'octave. 10° De la manière de distinguer les mélodies altérées et de les corriger. 11° Quelles notes tiennent le premier rang dans le chant. 12° De la division des quatre modes en huit. 13° De la connaissance des huit modes, de leur acuité et gravité. 14° Des tropes et de la puissance de la musique. 15° De la composition du chant. 16° De la variété multipliée des sons et des neumes. 17° Comment peut être écrit tout ce qui appartient au chant. 18° De la diaphonie, c'est-à-dire, des règles de l'*organum*. 19° La diaphonie démontrée par des exemples. 20° Comment la musique a été inventée (calculée) d'après le son des marteaux.

Le petit traité de *Sex motibus vocum* commence par ces deux vers :

Omnibus ecce modis scripta relatio vocis ;  
Est tonus in numeris, superantur aut octo novenis.

Il est terminé par cet acrostiche sur le nom de Guido :

Glossent corda motis hominem mollitia carnis :  
Una mihi virtus numeratas contulit iestas.  
In cæli summo gratissima carmina fando,  
Dans aula Christi munus cum voce ministri.  
Ordine me scripsi primo qui carmina finxi.

Dans l'édition que l'abbé Gerbert a donnée des écrits de Guido (1), il a supprimé l'intitulé de ce petit traité, ainsi que sa division en quatre chapitres ; il en a mis trente-huit vers à la suite du prolongue rythmique de l'*Antiphonaire*, quoiqu'il ne dût rien y avoir après le mot *amen* qui termine celui-ci, et a placé l'acrostiche au commencement de ce même prologue.

Guido aimait à faire des acrostiches sur son nom, car il s'en trouve, au commencement du *Micrologue*, un autre ainsi conçu :

Gymnasio munus placuit revocare solutus ;  
Ut pateant parvis, habitus vix hæstosus alius.  
Invidim telum perimat dilectio cæcum.  
Dira quidem pestis tulit omnia commoda terris.  
Ordine me scripsi primo qui carmina finxi.

Le prologue rythmique de l'*Antiphonaire*

(1) *Scriptor. ecclésiast. de Musica sacra potius.*, t. II, page 52.

(1) Ann. 1022.

(2) *Thesaur. anecd.*, t. III, part. 8.

(3) *Idem.*, p. 206 et suiv.

(4) *Supra la vita, le opere ed il sapere di Guido d'Arezzo*, p. 214.

contient les règles du chant exprimées avec assez de clarté dans des vers didactiques en latin monacal. Le manuscrit d'où l'abbé Gerbert a tiré ce morceau ne contient pas vingt vers qui sont dans les manuscrits 7211 de la Bibliothèque impériale de Paris, de Saint-Évroult et d'Oxford. Cet abbé a aussi supprimé le chant de quelques antiennes qui servent d'exemples aux règles de ce traité de chant.

Le prologue en prose du même Antiphonaire, publié par l'abbé Gerbert sous le titre de *Regulae de ignoto cantu*, est de peu d'étendue, et en apparence de peu d'importance. Cependant quelques paragraphes de ce morceau renferment de précieux éclaircissements sur la nature des travaux et de la doctrine de Guido. Quant à l'Antiphonaire lui-même, il ne faut pas croire que ce soit un recueil noté de toutes les antiennes en usage dans l'église au commencement du onzième siècle, car dans les manuscrits de Saint-Évroult, de Ratisbonne et de Nuremberg, où il se trouve, cet Antiphonaire est renfermé dans huit ou dix feuillets. Guido n'y a fait entrer qu'un choix des antiennes les plus utiles pour l'application de sa méthode.

Le commencement de la lettre à Michel a été publié par Baronius, Pez, Angeloni et d'autres; l'abbé Gerbert seul l'a donnée en entier, sauf quelques exemples de musique qui se trouvent dans les manuscrits, et qu'il a supprimés. Ce morceau est un document important, car Guido y a exposé son système, ou plutôt sa méthode, avec beaucoup plus de clarté qu'en aucun autre de ses écrits.

Dans les catalogues de plusieurs grandes bibliothèques, on voit des ouvrages relatifs à la musique, indiqués sous le nom de Guido ou de *Wido*, et sous d'autres titres que ceux qui viennent d'être analysés; mais ces ouvrages sont ou des extraits de ceux-ci, avec des titres choisis par la fantaisie des copistes, ainsi que j'ai eu occasion de le vérifier plusieurs fois, ou des ouvrages qui ont été faussement attribués au moine d'Arezzo : dans cette dernière classe on doit ranger un dialogue sur la musique dont Odon, abbé de Cluny, au dixième siècle, est l'auteur (*voyez* Odon), et que Guido cite lui-même dans la lettre à Michel; le traité des instruments du manuscrit de Gand, qui est du quatorzième siècle, car le traité de musique de Jérôme de Moravia y est cité; le correctoire des erreurs qui se font dans le chant grégorien en beaucoup de lieux, publié par l'abbé Gerbert, puisque le graduel *Ostende nobis*, composé par Ingobrand, abbé de

Lobbes, au douzième siècle, y est cité; et enfin l'opuscule : *Quomodo de arithmetica procedit musica*, que Gerbert n'a placé parmi les écrits de Guido que parce qu'il l'a trouvé à la suite du Micrologue dans le manuscrit de saint Émeran de Ratisbonne. Les recherches spéculatives de ce petit traité n'ont aucun rapport avec les autres travaux de Guido. D'ailleurs, l'ancienne division de l'échelle par tétracordes y est fréquemment employée, tandis que Guido concevait la division par octaves comme la seule naturelle, ainsi que cela se voit dans tout ce qui est incontestablement de lui.

Il est bon de répondre ici à des critiques qui, pour conserver à Guido l'invention de la solmisation par hexacordes, du nom des notes de la gamme, et de tout ce qu'on lui a attribué, supposent que nous ne connaissons pas tous les ouvrages de ce moine. Il se pourrait, en effet, qu'il s'en fût égaré quelqu'un; mais il ne serait pas possible que la doctrine de celui-là fût opposée à celle que nous trouvons clairement exprimée dans le Micrologue, dans les prologues de l'Antiphonaire et dans la lettre à Michel.

Parmi les ouvrages supposés de Guido, il faut aussi compter celui qui est cité par Orlandi (1) sous ce titre : *Guidonis de Aretie repertorium*, 1494, in-fol.; édition apocryphe, comme l'a fait bien remarqué De Murr (2), et celui qu'André Reinhard, organiste à Schneeberg, a publié sous ce titre : *Musica, sive Guidonis Aretini de usu et constitutione monochordi, Dialogus, jam denuo recognitus*, Lipsie, 1604, in-12. La première publication des écrits qui sont incontestablement de Guido a été faite par l'abbé Gerbert, dans la collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique.

Il existe une monographie de Guido par Angeloni (*voyez* ce nom), intitulée : *Sopra la vita, le opere, ed il sapere di Guido d'Arezzo, restauratore della scienza e dell'arte musica*, Parigi, 1811, un volume in-8°. Elle est remplie d'erreurs : l'auteur ne possédait pas les connaissances musicales qui auraient été nécessaires pour faire ce travail.

GUIDONIUS (JUAN), écrivain hollandais du seizième siècle, est connu par un traité qui a pour titre : *Minervæ, in quibus scientiæ præconium atque ignorantie socordia consideratio, artium liberalium in musæon decretatio lepida appingitur*, Maestricht, 1554, in-4°.

(1) *Origine e progressi della Stampa* (Bologne, 1770, in-4°), p. 280.

(2) *Notitia duorum codicum musicorum*, etc., p. 4.

**GUIGNON** (JEAN-PIERRE), violoniste, né à Turin, le 10 février 1702, est le dernier musicien qui a porté le titre vain et ridicule de *Roi des violons*. Il vint jeune à Paris, et se livra d'abord à l'étude du violoncelle, puis abandonna cet instrument pour le violon, sur lequel il acquit, en peu d'années, une rare habileté ; son talent prit même assez de développement pour qu'il devint un rival redoutable de Leclair. En 1733, il entra au service du roi, et fut choisi pour donner des leçons de violon au Dauphin, père de Louis XVI. Il se servit de son crédit pour faire revivre en sa faveur le titre et les droits de *roi des violons et des ménestriers* : ses lettres patentes lui furent expédiées, le 19 juin 1741. A peine en fut-il possesseur, qu'il fit des règlements pour contraindre les organistes et compositeurs de musique français à se faire recevoir membres de la confrérie des ménestriers, et à lui payer un droit de patente ; ceux-ci formèrent opposition aux prétentions de Guignon, le 19 août 1747, et bientôt après le procès s'engagea. Ainsi se trouvèrent renouvelées toutes les querelles que Dumanoir avait fait naître longtemps auparavant, par des prétentions semblables. Une multitude de mémoires et de requêtes furent publiés de part et d'autre, jusqu'à l'arrêt du parlement qui intervint le 30 mai 1750, et débouta Guignon de ses prétentions. On trouve toutes les pièces relatives à ce procès dans le *Recueil d'édits, arrêts du conseil du roi, lettres patentes, mémoires et arrêts du parlement, etc., en faveur des musiciens du royaume*, Paris, 1751, in-8°. En 1773, Guignon abdiqua un titre sans prérogatives, et depuis lors il n'y a plus eu de roi des violons. La Borde accorde beaucoup d'éloges à la qualité des sons que cet artiste tirait du violon, et à la légèreté de son archet. Guignon mourut à Versailles, le 30 janvier 1773, d'une attaque d'apoplexie. Il avait obtenu sa vétérance de la musique du roi, en 1762. On a de lui plusieurs livres de sonates, duos et concertos, gravés à Paris.

**GUILARDUCCI** (...), violoniste italien, vivait vers le milieu du dix-huitième siècle : on a de lui un concerto de violon, gravé à Paris, sans date.

**GUILBERT DE PIXÉRECOURT.**  
*Voyez PIXÉRECOURT.*

**GUILLAUD** (MAXIMILIEN), musicien de la Sainte-Chapelle de Paris, né à Châlons-sur-Saône, au commencement du seizième siècle, est auteur d'un traité de musique publié sous ce titre : *Rudiments de musique pratique, réduits en deux brefs traittez. Le premier*

*contenant les préceptes de la plaine, l'autre de la figurée*, à Paris, de l'imprimerie de Nicolas Du Chemin, à l'enseigne du *Gryphon d'argent*, rue Saint-Jean-de-Latran, 1554, in-4°, oblong. Ce titre est différent de celui que La Borde a donné dans le troisième volume de son *Essai sur la musique* (pag. 637) et qui a été copié par Forkel, Gerber et Lichtenthal. Celui-ci est ainsi conçu : *Traité de musique, dédié à l'excellent musicien M<sup>r</sup> Claude de Sermsy, maître de chapelle du roi, et chanoine de la Sainte-Chapelle de Paris*, 1554. Il est peu vraisemblable que deux éditions du même livre aient vu le jour dans la même année, et il y a lieu de croire que La Borde a cité inexactement, à moins qu'il n'y ait eu un changement de frontispice. Les deux petits traités qui composent cet ouvrage sont divisés : le premier, en sept chapitres ; le second, en treize. Ce dernier renferme des explications fort claires des diverses proportions de la notation qui peuvent être encore utiles aujourd'hui. On trouve des compositions de Guillaud dans le *Recueil de douze messes*, à quatre parties, publié à Paris, en 1554, chez Du Chemin.

**GUILLAUME** (EDME), chanoine d'Auxerre, au seizième siècle, était ami d'Amyot, son commensal et son économiste. L'abbé Leheuf, dans son *Histoire d'Auxerre* (tom. I, p. 643), et les autres historiens de la Bourgogne, le donnent pour inventeur du serpent, instrument de musique qui a longtemps servi dans l'église pour accompagner le plain-chant. Mersenne, qui a donné, dans le traité des instruments de son *Harmonie universelle*, la figure de cet instrument, et qui en a expliqué la construction et l'usage, ne dit rien de l'inventeur. Au surplus, cette invention n'a pas dû coûter beaucoup d'efforts à l'imagination de Guillaume, car le serpent n'était que la basse du cornet (instrument alors en vogue), tournée dans une forme commode pour que les doigts pussent atteindre facilement aux trous et les boucher. Le premier essai du serpent fut fait dans des concerts qui se donnaient dans la maison d'Amyot, vers 1590. De l'église, le serpent avait ensuite passé comme basse dans la musique militaire ; mais ses imperfections lui ont fait substituer dans ces derniers temps l'ophicléide, le basson russe, et, en dernier lieu, la basse à pistons, appelée *tuba*, instruments du même genre, sous le rapport de l'intensité des sons, mais d'une qualité beaucoup plus égale et plus juste. Ces instruments ont remplacé le serpent dans la plupart des églises.

**GUILLAUME DE HIRSCHAU.** *Voyez WILHELM.*

**GUILLAUME DE MACHAU** ou DE MACHAUT, poète et musicien français, du quatorzième siècle, est né vers 1284 au village de *Machau*, près de Reithel, en Champagne, d'où lui est venu le nom ajouté à celui de *Guillaume*. Cette circonstance a été ignorée du comte de Caylus et de l'abbé Rive, qui ont donné des notices sur la vie et les ouvrages de Guillaume. J'ai acquis la preuve du fait par un *Traité de musique*, manuscrit, daté du 12 janvier 1375 (1), où l'autorité de Guillaume est citée : il y est appelé *Guillermus de Mascandio*. C'est aussi de la même manière que Gaspari le cite dans le onzième chapitre du deuxième livre de son *Traité de musique pratique*; or, *Mascandium* est précisément le nom latin du village de Machau. Caylus et l'abbé Rive ont donc dit avec justesse que Guillaume était champenois; mais ils se sont trompés lorsqu'ils ont cru que *Machau* était son nom de famille, à moins qu'il n'ait été fils du seigneur du village de ce nom. Au surplus, l'usage de désigner les personnages de quelque importance dans les arts, les sciences et les lettres, par le lieu de leur naissance, ajouté à leur prénom, était fréquent, et s'est conservé jusque dans le seizième siècle. Guillaume de Machau est aussi ce musicien cité dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris dont j'ai donné une notice au premier volume de la *Revue musicale* (p. 106-113), et qui est nommé *Guiglielmo di Francia*.

En 1301, Guillaume fut attaché au service de Jeanne de Navarre, femme de Philippe le Bel, roi de France. Il devint valet de chambre du roi, en 1307, et conserva son emploi jusqu'à la mort de ce prince, arrivée au mois de novembre 1314. Deux ans après, Jean de Luxembourg, roi de Bohême, le prit pour clerc ou secrétaire. Ce nouvel emploi l'obligeait à quitter la France : Guillaume a exprimé dans des vers touchants le chagrin qu'il eut de s'éloigner de sa patrie. Il demeura trente ans en Bohême, et ne s'établit de nouveau en France qu'après que le roi, son maître, eut été tué à la bataille de Crécy, en 1346. Bonne de Luxembourg, duchesse de Normandie, le prit alors à son service. Après la mort de cette princesse, Guillaume fut secrétaire du duc de Normandie, et continua de lui être attaché

lorsqu'il eut succédé comme roi de France à son père, Philippe de Valois. Le roi Jean ayant cessé de vivre, Guillaume conserva sa charge auprès de Charles V, et l'exerça même longtemps. Il vivait encore en 1370, car dans un de ses ouvrages, intitulé : *la Prise d'Alexandrie*, il rapporte l'assassinat de Pierre, roi de Jérusalem et de Chypre, qui n'eut lieu qu'à la fin de l'année 1369. Guillaume était alors âgé de quatre-vingt-cinq ou six ans.

Guillaume de Machau a laissé un grand nombre de poésies de tout genre. Ses compositions musicales consistent en motets français et latins, à deux ou à trois voix, ballades à voix seule ou à deux parties, rondeaux, chansons badines, et en une messe à quatre parties qu'on croit avoir été chantée dans la cathédrale de Reims, au sacre de Charles V. Les manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, 7609, 7612, 7995, 7231 (ancien fonds) et 2771, in-fol. (fonds de La Vallière) contiennent un grand nombre de ces pièces. Le manuscrit de La Vallière est le plus beau, et c'est dans celui-là que se trouve la messe à quatre parties, d'où Kalkbrenner a tiré des extraits qu'il a complètement défigurés, et dont il n'a pas compris les plus simples éléments de la notation (2). Cette notation est celle dont on trouve la théorie dans le *Traité de la musique mesurée* par Francon. Kiesewetter, trompé par Kalkbrenner, a reproduit, dans son ouvrage sur l'histoire de la musique européenne, cet informe essai qui n'a point de rapport avec la musique de Guillaume de Machau. Perne a lu à l'Institut de France, en 1817, un mémoire intéressant sur la messe de ce musicien-poète, qu'il a mise en partition et traduite avec exactitude en notation moderne. La messe et les motets de Guillaume offrent de nombreux passages remplis de mauvaises successions d'harmonie, restes de la diaphonie qui avait été longtemps en usage au moyen âge. Cependant il a précédé de peu de temps Dufay, Dunstaple et Binchois, dont les ouvrages sont purs de ces fautes grossières. C'est par la comparaison de productions si différentes qu'on peut comprendre l'importance des perfectionnements introduits dans l'art d'écrire par les trois musiciens qui viennent d'être nommés.

Un poème de Guillaume de Machau, intitulé : *li Tems pastour*, contient un passage en trente vers sur les instruments de musique de son temps, dans le chapitre qui a pour titre : *Comment li amant fut au dîner de sa dame*.

(1) Je possède ce manuscrit, qui n'a pas de titre, mais qui est terminé par cette souscription : *Finis hujus libri compilati Parisiis anno a Nativitate Domini MCCC septuagesimo quinto die duo decimo mensis januarii*.

(2) *Histoire de la musique*, pl. 5.



Ce curieux morceau, souvent publié, a été reproduit par Roquefort, dans son livre *De l'état de la poésie française dans les douzième et treizième siècles*, avec un commentaire qui n'est pas à l'abri de toute critique, sous le rapport de l'exatititude, mais qui a de l'intérêt historique (1).

**UILLEMAIN (GABRIEL)**, violoniste français qui eut de la réputation vers le milieu du dix-huitième siècle, naquit à Paris, le 15 novembre 1705. On ignore le nom de son maître, mais il est vraisemblable qu'il dut principalement à ses heureuses dispositions, à son travail, et à l'étude qu'il fit des ouvrages de Corelli, l'habileté qu'il acquit sur son instrument. Il se distinguait surtout par la dextérité de sa main gauche qui lui permettait de doigter des passages dont la difficulté rebuteait ses contemporains. C'est sans doute à ces difficultés, multipliées dans ses ouvrages, qu'il faut attribuer le défaut de succès de ceux-ci : fort peu de violonistes de cette époque étaient en état de les exécuter. En 1738, Guillemain fut admis comme musicien ordinaire dans la chapelle et à la chambre du roi. Il avait déjà publié quatorze œuvres de musique instrumentale, consistant en sonates et trios pour le violon et pour le clavecin, lorsque, en 1749, il composa le divertissement musical de la pièce intitulée : *la Cabale*, qui fut représentée cette même année : cette composition fut fort applaudie. Malgré tant de talents, Guillemain n'était pas heureux : son caractère sombre et inquiet l'éloignait des autres artistes ; il manquait de confiance en lui-même, et jamais il ne se hasarda à jouer au concert spirituel. Le 1<sup>er</sup> octobre 1770, sa tête se déranger pendant qu'il se rendait de Paris à Versailles, et il se tua de quatorze coups de couteau, près de Chaville. Le lendemain, il fut inhumé dans cette commune. Il était alors âgé de soixante-cinq ans. Le quinzième œuvre de Guillemain, composé de deux divertissements de symphonie, parut en 1751. On y trouve un catalogue des autres ouvrages de ce musicien, avec une indication du caractère de chacun. Son œuvre seizième parut, en 1757, et le dix-septième et dernier deux ans après.

**UILLEMANT (...)**, maître de flûte à Paris, vers 1740, a publié : 1<sup>o</sup> Un livre de sonates pour deux flûtes, Paris, sans date. 2<sup>o</sup> Un livre de duos pour deux basses, *ibid.* 3<sup>o</sup> Deux suites d'airs pour deux flûtes à la tierce. En 1746, il a fait graver six sonates

pour deux flûtes, un violon obligé et une basse continue pour le clavecin.

Un musicien de ce nom, organiste à Boulogne (Pas-de-Calais) en 1841, et maître des enfants de chœur à l'église Saint-Nicolas, est considéré comme un artiste de mérite. Son fils, Alexandre Guillemant, organiste de l'église Saint-Nicolas de Boulogne, et élève de M. Lemmens (voyez ce nom), est un jeune artiste déjà très-remarquable (1861), soit comme exécutant sur son instrument, soit comme compositeur de musique d'orgue. Il est vraisemblable qu'il se fera dans l'avenir une brillante et juste réputation et sera classé parmi les organistes les plus habiles du dix-neuvième siècle.

**UILLET (CHARLES)**, né à Bruges (Flandre Occidentale), dans la seconde moitié du seizième siècle, fut échevin de cette ville. Il est connu comme compositeur par un ouvrage qui a pour titre : *Vingt-quatre fantaisies à quatre parties, disposées suivant l'ordre des douze modes*, Paris, Pierre Ballard, 1610, in-4<sup>e</sup>. Une deuxième édition de ce recueil a paru chez le même imprimeur avec ce titre : *Vingt-quatre fantaisies à quatre parties, par C. Guillet, natif de Bruges, en Flandres*, Paris, Pierre Ballard (S.-D.), in-4<sup>e</sup>. La Bibliothèque impériale de Vienne possède un manuscrit de musique intitulé : *Institution harmonique divisée en trois livres. Le premier contient la théorie musicale ; le second contient la pratique d'icelle ; et la troisième, les controverses qui se trouvent en la musique*, par le sieur Charles Guillet, ancien eschevin de la ville de Bruges, un volume petit in-folio formé de dix feuilles de titre, dédicace, préface, d'un catalogue d'auteurs qui ont écrit sur la musique, etc., de quatre cent soixante-quatorze pages de texte, et de quatre pages de table. Ce volume ne renferme que le premier livre ; on ignore si les autres ont été achevés. La table des auteurs s'arrêtant à l'année 1642, il y a lieu de croire que le premier livre de l'ouvrage a été achevé dans la même année. Schmid, employé supérieur de la Bibliothèque impériale de Vienne, a donné une notice de ce manuscrit, avec la table des chapitres et de leur contenu dans ses intéressants *Essais sur la littérature et l'histoire de la musique* (*Cecilia*, tome XXIV, pages 252-256).

**UILLON (HENRI-CHARLES)**, musicien à Paris, vers 1730, a fait graver des cantatilles parmi lesquelles on remarquait *le Retour d'Hébé, Céphale et l'Aurore, le Perroquet, l'Harmonie, Vénus en vivacité*. On a aussi de

(1) *De l'état de la poésie française, etc.*, p. 103-115.

lui trois livres d'airs à chanter, deux livres de sonates en trios pour le violon, dont un est intitulé *les Amusements*, un concert pour deux violons, viole et basse, des canons pour la voix, et des sonates pour les flûtes et les musettes ou vieilles.

GUILLON (...), officier au régiment de Bouillon, infanterie allemande au service de France, vers 1789, eut quelque mérite comme violoniste, et jouait aussi du basson. Il a laissé en manuscrit un concerto pour ce dernier instrument. On a aussi de lui trois œuvres de quatuors pour deux violons, viole et basse, gravés à Lyon, sans date, et un œuvre de duos pour violon et viole.

GUILLON (ALBERT), compositeur, né à Meaux en 1801, fit ses premières études de musique à la Cathédrale de Paris, puis les termina au Conservatoire. En 1819, il devint élève de l'auteur de ce dictionnaire pour le contrepoint et la fugue; puis il reçut des leçons de Berton pour le style idéal. Le premier prix de composition lui fut décerné par l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France, en 1825, pour la cantate d'*Ariane à Naxos*, sujet du concours de cette année, et cette scène fut exécutée dans la séance publique du mois d'octobre. Devenu pensionnaire du gouvernement, Guillon partit pour l'Italie et vécut quelque temps à Rome, d'où il envoya à l'Institut plusieurs morceaux de musique d'église de sa composition; puis il alla à Venise où il écrivit, en 1830, l'opéra sérieux *Maria di Brabante*, pour le théâtre de la *Fenice*: cet ouvrage fut applaudi. Depuis lors, Guillon s'est fixé à Venise, protégé par une famille noble qui lui confia l'administration de ses biens. Dès ce moment, Guillon cessa de s'occuper de la musique, se livra à l'agriculture, à l'industrie, et fonda dans une terre à *Pederiva di Montebelluna*, près de Trévise, un grand établissement pour l'élève du ver à soie, et pour le dévidage des cocons par des machines de son invention, mues par la vapeur. En 1851, il a publié une description de cet établissement, de ses procédés mécaniques et des résultats obtenus, sous ce titre : *Memoria sopra una flanda a vapore e dettagli sopra la maniera di filare i bozzoli, preceduti da alcuni cenni sull'ultima educazione dei bachi da seta*, Venise, in-fol. lithographié, avec six grandes planches représentant l'intérieur de l'établissement et les détails de la filature. Doué d'une rare intelligence et d'une activité infatigable, il introduisit dans le royaume Lombardo-Vénitien de nombreux perfectionnements dans la

culture des terres, dans leur amendement, et dans le système des successions des récoltes. On lui doit plusieurs mémoires intéressants sur ces objets. La Société impériale et centrale d'agriculture de France, la Société d'économie politique de Saint-Petersbourg, toutes les sociétés d'agriculture d'Italie l'admirent au nombre de leurs membres, et plusieurs souverains le décorèrent de leurs ordres. Guillon est mort subitement à Venise, dans les premiers jours d'avril 1854. Avant d'obtenir le premier grand prix à l'Institut, il était contrebasse à l'Opéra-Comique.

GUILLOU (JOSEPH), flûtiste et compositeur, né à Paris, entra comme élève au Conservatoire de musique de cette ville, en l'an v (1797), à l'âge de treize ans. Il y reçut des leçons de Devienne pour la flûte, et l'année suivante il obtint au concours un second prix de cet instrument. Ses progrès ne répondirent pas ensuite à cet heureux début; le concours de l'an vii ne lui fut point favorable, et, dès lors, il n'y eut plus pour lui d'espoir de triompher dans ces épreuves publiques du talent, car il trouva l'année suivante un rival trop redoutable dans le jeune Tulou, dont le talent a été depuis lors célèbre dans toute l'Europe. L'altération des facultés morales de Devienne et la mort de Hugot firent bientôt après réduire les classes de flûte à une seule, qui fut confiée aux soins de Wunderlick; le nombre des élèves fut diminué, et Guillou se trouva compris dans la réforme. Il ne se laissa pourtant pas décourager; après de nouveaux efforts, il reentra dans les classes du Conservatoire, et il y obtint le premier prix, à l'âge de vingt et un ans. Ses études terminées, il fut longtemps sans emploi aux grands théâtres de Paris; mais, en 1815, il entra comme seconde flûte à l'Opéra et à la Chapelle du roi, et, l'année suivante, il obtint la place de professeur au Conservatoire, qui venait d'être réorganisé sous le nom d'*École royale de chant et de déclamation*. Bientôt après, la place de première flûte de la chapelle du roi, étant devenue vacante, lui fut donnée. Irrité de ces nominations, Tulou donna sa démission de l'Opéra, et ce fut encore Guillou qu'on choisit pour le remplacer. Ainsi, en moins de trois ans, il passa de l'obscurité à la plus belle position qu'un flûtiste pût désirer à Paris. Il est juste de dire qu'il remplit ses fonctions avec beaucoup de zèle, et qu'il forma de bons élèves au Conservatoire, parmi lesquels on remarque Becquie et M. Dorus. En 1830, le dérangement de ses affaires le décida à quitter toutes ses places pour chercher une

position dans les pays étrangers. Il voyagea d'abord dans la Belgique, y donna des concerts, puis se rendit à Berlin, où il se fit entendre. Il visita ensuite Hambourg et Stockholm, s'établit quelque temps en cette ville, et enfin se rendit à Saint-Petersbourg où il se fixa, ayant renoncé à la musique pour la profession de teinturier-dégraisseur. Fatigué d'une situation qui ne convenait ni à son éducation, ni à ses goûts, il rentra plus tard dans la carrière d'artiste, et se fit écrivain sur la musique dans les journaux, sans parvenir à se créer une position aisée. Il avait fondé, à Saint-Petersbourg, un journal français, sous le titre de *l'Artiste russe*. Guillou est mort dans cette ville, au mois de septembre 1855, à l'âge de soixante-neuf ans. On a de lui pour son instrument : 1° Premier concerto avec orchestre, Paris, P. Petit. 2° Deux idem, *ibid.* 3° Concertino composé pour les concours du Conservatoire. 4° Plusieurs thèmes variés pour flûte et orchestre. 5° Plusieurs thèmes avec quatuor. 6° Deux œuvres de duos pour deux flûtes, Paris, Rentz-Jouve. 7° Quatre fantaisies pour deux flûtes, Paris, Meissonnier. 8° Des fantaisies pour flûte et piano, *ibid.*

**GUIOT**, poète et musicien, né à Dijon, au commencement du treizième siècle, nous a laissé seize chansons notées qu'on trouve dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale, coté 7232.

**GUIOZ (JEAN)**. Voyez GUYOT.

**GUISLAIN (ANTOINE)**, ou **GUILLAIN**, compositeur de musique d'église, naquit à Douai (Nord), dans la seconde moitié du dix-septième siècle. En 1721, il fut nommé maître de chapelle de l'église Sainte-Walburge, à Audenarde; mais il ne jouit pas longtemps de cette position, car il mourut dans l'année suivante. Ces renseignements résultent de la liste des maîtres de chapelle, tirée des registres de cette église; on y lit sous la date de 1721 : *Antonius Guislain, geboren te Douay, sterft ten jare 1722*. Le catalogue des œuvres manuscrites de ce musicien se trouve dans la liste générale de la musique qui existait à l'église Sainte-Walburge d'Audenarde, en 1734, laquelle est imprimée dans la huitième partie des *Audenardsche Mengelingen* (1856). Ces œuvres, qui consistent en messes, motets, *Te Deum*, etc., sont au nombre de trente-six. On y voit que la plus ancienne messe solennelle de Guislain porte la date de 1706. Il en est une, à quatre voix et trois instruments, qui a pour titre : *Chanson de nouvel an*.

**GULDER (ICSAËC)**, né à Rabbourg, près de Ratisbonne, le 24 novembre 1757, se livra

à l'étude des sciences dans sa jeunesse et apprit la musique au Séminaire de Saint-Émeran, à Ratisbonne. Le 12 octobre 1777, il fit profession dans le couvent des Bénédictins à Scheurn, sous le nom de *Marianus*, et le 19 janvier 1783, il fut ordonné prêtre. Son mérite lui fit remplir plusieurs fonctions dans son couvent, entre autres celles de prieur. Il mourut le 9 juin 1809, peu de temps après la suppression de son ordre. On connaît, en Bavière, des messes, vêpres, litanies, offertoires et graduels de sa composition, qui sont restés en manuscrit.

**GULDER (PIERRE-BENOÎT)**, frère du précédent, né à Rabbourg, le 21 janvier 1761, entra aussi dans l'ordre des Bénédictins, et fit profession dans l'abbaye de Michelfeld, le 11 novembre 1782; trois ans après, il fut ordonné prêtre. On ignore ce qu'il est devenu après la suppression de son monastère. Il était bon chanteur et organiste habile. On connaît de lui, en manuscrit, trois messes allemandes, deux petits opéras, et quelques chansons avec accompagnement de piano.

**GUMBERT (FERDINAND)**, compositeur, né à Berlin, en 1818, commença l'étude du violon à l'âge de six ans, sous la direction de C. Riets, mais abandonna cet instrument à l'époque de la mort de son maître. Après avoir terminé ses études de collège, il entra, en qualité de commis, dans une librairie, et pendant ce temps il étudia, dans ses moments de loisir, la théorie de la musique et la pratique du chant. Devenu libre de choisir un état après la mort de son père, il se fit acteur d'opéra et chanta au théâtre de Cologne, dans les années 1840 à 1842, sous la direction de Conradin Kreutzer. Dégouté ensuite du théâtre, où il n'avait qu'une position secondaire, il résolut de se livrer à la composition, et retourna à Berlin vers la fin de 1842. Quelques *Lieder* qu'il y publia le firent connaître des amateurs, et dès lors il sortit de son obscurité. En 1844, il a fait représenter, au théâtre Koenigstadt, l'opéra de sa composition *die Schone Schusterin* (la Belle Cordonnière), et trois ans après, il donna, à Potsdam, l'opérette vaudeville intitulé : *die Kunst gelobt zu werden* (l'art de se faire aimer). Les *Lieder* publiés par Gumbert sont au nombre d'environ vingt-cinq recueils.

**GUMLICH (FRIÉDRICH)**, compositeur allemand de l'époque actuelle, s'est fait connaître par deux quatuors pour flûte, violon, alto et basse, Bonn, Simrock; deux quatuors pour basson, *ibid.*; quelques morceaux détachés pour le même instrument, *ibid.*; un rondeau

brillant pour piano et orchestre, Offenbach, André; des polonaises pour piano et violoncelle, Leipsick, Hofmeister; des variations pour le même instrument, *ibid.*; des airs de danse, et des chansons allemandes à voix seule, avec accompagnement de piano, *ibid.*

**GUMPELTZHAIMER** (ADAM), *cantor* à l'église de Sainte-Anne d'Augsbourg, naquit à Trossberg, en Bavière, en 1560. Son père, homme d'une sévérité excessive, le chassa de la maison paternelle, ainsi que son frère, quoiqu'ils fussent encore enfants, parce qu'ils avaient cassé les vitres de leurs voisins avec leur arbalète. Les deux frères se rendirent chez leur aïeul, qui les recueillit et se chargea de leur éducation. Le jeune Adam fut envoyé d'abord à Oettingen, et ensuite à Augsbourg, où il se livra à l'étude de la musique sous la direction de J. Entzsmüller. Dès que son instruction dans cet art fut suffisante, il se livra à l'enseignement particulier pendant plusieurs années; ensuite il passa, comme musicien, au service du duc de Wurtemberg, et enfin, en 1581, il fut appelé aux fonctions de *cantor* à l'école d'Augsbourg. On ignore l'époque de sa mort.

Ce musicien, peu connu aujourd'hui de la plupart des artistes, méritait cependant que son nom fût immortel, car on peut le considérer comme l'un des créateurs de cette vigoureuse harmonie allemande dont Hændel, J.-S. Bach et Mozart ont fait depuis un si bel usage. Gumpeltzhaimer partage cette gloire avec Léon Maser, Chrétien Erbach et un petit nombre de ses contemporains; mais sa supériorité dans son genre est assez marquée pour lui mériter une place à part. L'auteur de ce dictionnaire a mis en partition quelques-unes de ses motets et a vu avec étonnement et admiration que sa modulation, dont la tonalité moderne est la base, est toujours vive, inattendue, et cependant douce et naturelle, qualités dont nul avant lui n'avait donné d'exemple. Son style, moins riche de formes que celui de Roland de Lassus, dont il fut le contemporain, a cependant de l'élégance et de la pureté. L'illustre maître de chapelle de l'électeur de Bavière, sans rien inventer quant à l'harmonie, s'est immortalisé par l'heureuse application de ce que d'autres avaient trouvé; le pauvre maître d'école d'Augsbourg, tout en ouvrant des routes nouvelles, est cependant resté dans l'obscurité.

Les ouvrages de Gumpeltzhaimer sont : 1° *Compendium musicæ latinæ germanicæ* Augsbourg, 1595, in-4°. Cette édition d'un

livre excellent, enrichi d'exemples curieux et bien écrits, n'est pas la première, quoiqu'elle ait été indiquée comme telle par Walther, Forkel et quelques autres; car l'exemplaire de cette date, qui se trouve dans la Bibliothèque publique de Strasbourg, porte ces mots au frontispice : *Nunc altera hdc editioe alicubi mutatum et auctum*. La troisième édition a été publiée à Augsbourg, en 1600, un volume in-4°. La quatrième édition est de 1605, la cinquième de 1611, la sixième de 1616. Celle-ci a pour titre : *Compendium musicæ latino-germanicæ. Studio et opera Adami Gumpeltzhaimeri, Trosspergii Boij. nunc editioe hac sexta, non nusquam correctum et auctum*. Augustæ, typis et impensis Joh. Udalr. Schoenigii, 1616, in-4° de 81 feuillets. Dans la huitième édition, qui a été publiée par le même imprimeur, avec le même titre, en 1625, petit in-4°, on trouve le portrait de l'auteur, à l'âge de soixante-trois ans, gravé en 1622 par Lucas Kilian, d'où il résulte que Gumpeltzhaimer ne serait pas né en 1560, mais en 1559. Il paraîtrait aussi que sa nomination de *cantor* et de professeur à l'école d'Augsbourg est antérieure à 1581, car on lit au bas du portrait : *Adamus Gumpeltzhaimerus, scholæ annex 44 an. collega*. La neuvième édition est de 1633, la onzième, de 1655, et la douzième, de 1675. Il existe une édition allemande, sans le latin, sous ce titre : *Sing-kunst in 10 Capiteln, etc.*, sans nom de lieu, mais avec la date de 1604, in-4°. Toutes sont datées d'Augsbourg. Lipenius (*Bibliot.*, p. 977, col. 2) a fait une lourde méprise à propos de cet ouvrage : il en indique une édition de Nuremberg, 1540, in-8°; or, Gumpeltzhaimer n'était pas né alors. Il ne faut pas confondre cet abrégé de musique avec celui de Henri Faber, traduit en allemand par Christophe Rhid, et dont Gumpeltzhaimer a donné à Augsbourg, en 1618, une édition enrichie d'exemples et de préceptes sous le titre : *Compendium musicæ Henr. Fabri in vernaculum sermonem conversum à M. Christ. Rhid. et præceptis ac exemplis auctum, studio Adami Gumpeltzhaimeri*. On a copié cette édition dans un autre datée de Jéna, 1635, in-8°. 2° *Erster Theil des Lustgärtleins teutsch und lateinischer Lieder von 3 Stimmen* (Première partie du *Jardin agréable des cantiques allemands et latins*, à trois voix), première édition, Augsbourg, 1591; troisième édition, 1619. 3° La deuxième partie du même ouvrage a été publiée pour la première fois en 1611, à Augsbourg; la seconde édition a paru à Anvers, 1615, et la

troisième en 1619. 4° *Erster Theil des Würtz-Gartleins 4 stimmiger geistlicher Lieder*, première édition, Augsbourg, 1594; deuxième *ibid.*, 1619. 5° La deuxième partie du même ouvrage, Augsbourg, 1619. 6° *Psalmus 50, octo vocum*, Augsbourg, 1604, in-4°. 6° (bis) *Partitio sacrorum concentuum octonis vocibus modulandorum, cum duplici basso in organorum usum*, Augustæ Vindelicorum, sumptu auctoris apud Valentinum Schvenigium, 1614, in-4°. 7° *Pars II concentuum sacrorum octo vocum*, Augsbourg, 1610. 8° 10 *geistliche Lieder 4 Stimmen, jungen Sing-knaben zu gut, etc.* (Dix chansons spirituelles à quatre voix, etc.). Augsbourg, 1617. 9° 2 *geistlicher Lieder mit 4 Stimmen, etc.* (Deux chansons spirituelles à quatre voix, etc.), *ibid.* 10° 5 *geistlicher Lieder mit 4 Stimmen von der Himmelfahrt Jesu Christi, etc.* (Cinq cantiques spirituels à quatre voix pour l'Ascension de Jesus Christ, etc.), Augsbourg. 11° *Neue deutsche geistlicher Lieder mit 3 und 4 Stimmen, etc.* (Nouvelles chansons spirituelles allemandes à trois ou quatre voix, etc.), Augsbourg, 1591, in-4° et Munich, 1592. Le *Florilegium portense* de Bodenschatz et les *Promptuarii musici* d'Abraham Schad contiennent de fort beaux motets de Gumpeltzhaimer.

**GUNDELWEIN** (FAZÉÉNC), musicien à Ambach, au commencement du dix-septième siècle, a publié : *Der Psalter mit neuen Melodien auff 4 Stimmen, du der Discant die rechte Melodiam fürcht, in Contrapuncto simplici gegen einander übersetz* (Le psautier avec de nouvelles mélodies à quatre voix, etc.) Magdebourg, 1615, in-8°.

**GUNG'L** (JOSÉPH), compositeur de danses, dont les productions jouissent de la vogue en Allemagne, est né en 1810 à Zsambek en Hongrie. Après avoir terminé ses études de musique à Pesth, il entra fort jeune dans un corps de musique militaire, en qualité de hautboïste. Plus tard, il forma un orchestre pour l'exécution de ses marches, polkas, galops et valse, et alla de ville en ville donner des concerts de ce genre de musique. Arrivé à Berlin en 1845 avec ses musiciens, il y eut de grands succès dans sa spécialité. Il demeura dans cette ville jusqu'en 1848, où l'état d'agitation de l'Allemagne, et en particulier de la Prusse, lui fit prendre la résolution de passer en Amérique avec ses musiciens; mais cette entreprise n'ayant pas réussi, il revint en Europe, passa quelques années en Russie, puis arriva à Vienne, où il était en 1857. Les œu-

vres de danses et les marches de la composition de cet artiste sont au nombre de plus de deux cents; elles se font remarquer par une élégance facile de mélodies et par un bon sentiment d'harmonie. La plupart de ses ouvrages ont été publiés à Berlin, chez Schlesinger.

**GUNG'L** (JEAN), neveu du précédent, né à Zsambek, en 1819, a aussi du talent pour la composition de la musique de danse. Ayant formé un orchestre pour l'exécution de ses ouvrages, il s'établit à Berlin en 1823 avec ses musiciens. Deux ans après, il se rendit à Saint-Petersbourg et y passa plusieurs années. En ce moment (1861), il est à Vienne.

**GUNN** (JEAN), professeur de musique, violoncelliste et savant écrivain sur la musique, est né, je crois, à Edimbourg, vers 1765. En 1790, il se fixa à Londres comme professeur de violoncelle, et peu de temps après il y publia quarante airs écossais arrangés en trios pour violon, violoncelle et flûte. Il possédait une vaste instruction non-seulement dans la musique, mais dans les lettres, et il a donné une preuve irrécusable de son savoir dans l'ouvrage qu'il publia sous ce titre : *The theory and practice of fingering the violoncello, containing rules and progressive lessons for attaining the knowledge and command of the whole compass of the instrument* (La théorie et la pratique du doigté du violoncelle, contenant des règles et des leçons progressives pour atteindre à la connaissance parfaite de cet instrument), Londres, 1793, in-fol. Cet ouvrage, divisé en deux parties, est précédé d'une excellente dissertation sur l'origine du violoncelle, et sur les instruments à cordes anciens et modernes, en trente-deux pages, suivies de planches. La première partie du corps de l'ouvrage traite de la théorie du doigté; la seconde, de la pratique. Des gammes et des exercices terminent le volume, qui peut être considéré comme ce qui existe de meilleur sur la matière dont il s'agit. Peu de temps après cette publication, Gunn fit paraître un livre intitulé : *Art of playing the german flute on new principles* (Art de jouer de la flûte allemande d'après de nouveaux principes), Londres, 1794, in-fol. L'année suivante, une position avantageuse lui fut offerte à Edimbourg, il l'accepta et retourna dans cette ville. En 1801, il publia à Londres un ouvrage intitulé : *Essay theoretical and practical on the application of harmony, thorough-bass and modulation to the violoncello* (Essai théorique et pratique sur l'application de l'harmonie, de la basse continue et

de la modulation au violoncelle), in-fol. Sur la demande de la Société nationale d'Écosse, il écrivit, en 1806, un savant ouvrage sur la harpe et le jeu de cet instrument dans les montagnes de l'Écosse, et ce livre, exécuté avec un luxe typographique extraordinaire, et tiré à un petit nombre d'exemplaires sur grand papier d'une rare beauté, parut sous ce titre : *An historical inquiry respecting the performance on the harp in the Highlands of Scotland; from the earliest times, until it was discontinued, about the year 1734. To which is prefixed an account of a very ancient caledonian harp, and of the harp of queen Mary*, Edinburgh, A. Constable and Co, 1807, un volume, gr. in-4°, avec trois planches qui représentent deux très-anciennes harpes écossaises et la harpe de la reine Marie. On voit, au titre de cet ouvrage, que M. Gunn avait précédemment composé un traité de l'origine et des progrès des instruments; j'ignore si ce traité est différent de la dissertation placée en tête de la méthode de violoncelle. M. Gunn a épousé mademoiselle Anne Young, professeur de musique et de piano dont il sera parlé dans l'article suivant; j'ignore s'il vit encore.

GUNN (Madame ANNE), femme du précédent, fut d'abord connue comme professeur de piano sous le nom de *Miss Young*. Elle inventa plusieurs jeux et tableaux au moyen desquels l'enseignement des principes de la musique devait être rendu plus facile, et elle en publia la description, avec un traité des éléments de l'art. J'ignore en quelle année la première édition parut et en quel lieu elle fut publiée; la deuxième a pour titre : *An Introduction to Music; to which the elementary parts of the science and the principles of thorough bass and modulation are illustrated by the musical games and apparatus, and fully and familiarly explained* (Introduction à la musique, dans laquelle les parties élémentaires de cette science et les principes de la basse continue et de la modulation sont expliqués pleinement et familièrement par divers jeux et appareils musicaux, etc.), Édimbourg, 1820, un volume in-8° de deux cent cinquante-six pages, avec vingt planches. Il est vraisemblable que l'auteur de cet ouvrage avait cessé de vivre lorsque la troisième édition de 1827 fut publiée, car les éditeurs disent dans l'avertissement qu'ils ont trouvé les additions dans ses papiers.

GUNTERSBERG (HENRI-CHRÉTIEN-CHARLES), né le 14 mars 1772, à Rossia, dans le comté de Stolberg, fut nommé organiste de

l'église Saint-André, à Eisleben, petite ville de la Saxe, en 1809. Il a publié un traité sur l'art de jouer de l'orgue intitulé : *Der fertige Orgelspieler, oder casual Magazin für alle vorkommende Fälle in Orgelspiele. Ein praktisches Hand und Hilfsbuch für Cantoren, Organisten, Landschullehrer und angehende Orgelspieler*, Meissen, Gædsche, 1823-1827, in-4°. Cet ouvrage est divisé en deux parties. La première renferme des instructions et des exercices pour le doigté dans tous les tons, et des instructions suivies d'exercices pour la pédale. Dans la seconde, il est traité des ornements de tout genre dans l'exécution, de la manière d'accompagner le chant choral, et de l'emploi des jeux de l'orgue, de préludes pour les chorals, avec de nombreux exemples : l'ouvrage est terminé par des notions élémentaires d'harmonie.

GÜNTHER (F.-A.), organiste et professeur de piano à Sondershausen, dans la première moitié du dix-neuvième siècle, est auteur d'une méthode de piano intitulée : *Theorie des Klavierspiels, ein Leitfaden beim ersten Unterricht*, Sondershausen, Eupel, in-4°.

On a publié sous le nom d'un autre Günther (G.-C.), des chorals avec des préludes pour l'orgue, intitulés : *Kirchengesänge nebst Vorspielen*, Leipsick, 1853, in-4°.

GURLITT (CONNELIUS), compositeur, né à Altona, en 1820, s'est fixé à Copenhague, où il a publié, chez Lose, plusieurs recueils de chants avec accompagnement de piano, et des sonates pour piano et violoncelle et pour piano et violon, œuvres 3 et 4.

GURRLICH (JOSEPH-AUGUSTIN), directeur de musique du théâtre royal de Berlin, naquit, en 1761, à Münsterberg, dans la Silésie. Il fit ses études chez les jésuites de Breslau et y apprit la musique. En 1781, il fut nommé organiste de l'église catholique de Berlin, et professeur de musique de l'école de cette même église; en 1790, le roi de Prusse l'admit dans sa chapelle comme contrebassiste. Il commença alors à écrire, pour le théâtre royal, des ballets, des scènes et des airs qu'on intercalait dans divers opéras. A l'époque de la réunion des deux théâtres royaux, il fut choisi (en 1811) pour remplir les fonctions de second chef d'orchestre, diriger les répétitions et tenir le piano. Le succès des ouvrages qu'il écrivit pour le théâtre, depuis ce temps, lui procura l'avantage d'être nommé maître de chapelle du roi, au mois de mars 1816; mais il ne garda pas longtemps cette honorable posi-

tion, car il mourut le 27 juin 1817. Également distingué comme professeur, comme accompagnateur, comme chef d'orchestre et comme compositeur, Gürlich a joui de l'estime des artistes qui l'ont connu et qui ont entendu ses ouvrages. Il est vraisemblable qu'il se serait fait une réputation plus étendue s'il n'avait lutté, pendant une partie de sa vie, contre les embarras d'une position peu fortunée. Les principaux ouvrages de cet artiste sont : 1° *L'Obedienza di Gionata*, oratorio. 2° *Cantate* pour les obsèques de Mererotto (en 1801), en collaboration avec Hurka. 3° *L'Incognito*, opéra-comique, en 1797. 4° *Das Opfer von der Bildsäule des Amor* (le Sacrifice devant la statue de l'Amour), ballet pastoral, 1804. 5° *Vertumne et Pomone, ou les Métamorphoses par amour*, ballet pantomime, 1804. 6° *Le Tailleur de l'Opéra*, opéra-comique, 1801. 7° Plusieurs morceaux pour la tragédie de *Calisto*, 1805. 8° *Die Einschiffung nach Cythera* (l'Embarcation pour Cythère), ballet, 1805. 9° *Die Schwestern als nebenbuhlerinnen, oder der grossmüthige Corsar* (les Sœurs rivales, ou le Corsaire magnanime), ballet, 1805. 10° *Der unterbrochene Dorfjahrmarkt* (la Foire de village interrompue), idem, 1805. 11° Plusieurs morceaux pour la tragédie patriotique *Woldemar de Brandenburg*. 12° *Die Launen des Verliebten* (les Caprices de l'amoureux), comédie pastorale de Goethe. 13° *Écho et Narcisse*, ballet, 1813. 14° *Hans Max Giesbrecht de Humpenbourg*, opéra-comique de Kotzebue, 1815. 15° *Lucas et Laurette, ou le Fiancé congédié*, ballet, 1815. 16° *Le Retour de Mars*, idem. 17° Plusieurs morceaux pour la tragédie *Don Fernand de Portugal*, 1816. 18° *Les Femmes allemandes*, ballet, 19° *Alexandre et Campaspe*, idem. 20° *Le Peintre, ou les Amusements de l'Hiver*, idem. 21° *Alfred le Grand*, idem. On n'a gravé de tous ces ouvrages que quelques ouvertures et airs de ballets pour le piano; le reste est en manuscrit. Les productions instrumentales de Gürlich consistent en pièces détachées et variations pour le piano, qui ont été publiées à Berlin, depuis 1791 jusqu'en 1805, et en chansons allemandes avec accompagnement de piano.

**GUSIKOW** (MICHEL-JOSEPH), artiste d'un talent prodigieux, est né de parents israélites, le 2 septembre 1806, à Sklov, petite ville de la Russie Blanche, dans le gouvernement de Mohilev (sur le Dniéper). Son père, pauvre ménestrier, jouait de la flûte et du tympanon, instrument à cordes métalliques qu'on frappe avec de

légères baguettes, et qui est en usage parmi les juifs de la Pologne et de la Russie. L'éducation de Joseph se borna à apprendre de son père à jouer des mêmes instruments pour les noces et danses de village; mais la nature l'avait formé pour être un grand artiste, et dès son enfance il fit admirer, dans sa misérable profession, le rare et beau sentiment qui l'animait. Ne connaissant pas une note de musique, il ne jouait que des mélodies populaires juives, polonaises ou russes; mais ces airs recevaient de l'accent qu'il y mettait un caractère nouveau, inconnu. A l'âge de dix-sept ans, il se maria et vécut paisiblement comme ses frères, n'ayant d'autre occupation que celle de ménestrier, et n'interrompant l'uniformité de son existence que par de courts voyages à Moscou. Sa constitution physique était faible; une grave maladie de poitrine ne lui permit plus, en 1831, de jouer de la flûte, et dès lors sa famille et lui-même tombèrent dans une misère profonde. Gusikow avait joué autrefois d'un instrument grossier, originaire de la Chine et de l'Inde, et répandu chez les Tartares, les Cosaques, les Russes, les Lithuaniens et jusque dans la Pologne; cet instrument, composé de barreaux de bois sonore, tel que le pin, est appelé par les peuplades juives de ces contrées *Jerova* et *Salamo*. Il est ordinairement construit d'après le système de la gamme majeure des Chinois, avec le quatrième degré élevé d'un demi-ton. Gusikow, poussé par la nécessité, se proposa de perfectionner cet instrument et de s'en servir pour assurer son existence. Il augmenta le nombre des barreaux de bois jusqu'à deux octaves et demie chromatiques, non dans un ordre alternatif de demi-tons, mais dans une disposition particulière propre à faciliter l'exécution. En cherchant aussi les moyens d'augmenter l'intensité des sons de l'instrument, il imagina de poser les barreaux sur de légers rouleaux de paille cousue, et réussit à isoler les vibrations et à les rendre plus puissantes. Un travail continuel de près de trois ans conduisit l'artiste jusqu'à l'habileté merveilleuse qu'on lui a vu déployer à Vienne, à Paris, partout où il s'est fait entendre, et l'admirable instinct dont la nature l'avait doué lui enseigna les moyens de tirer des accents expressifs et passionnés de son singulier instrument. Dans une excursion qu'il fit à Moscou, il excita l'étonnement de tous ceux qui l'entendirent, et reçut de ses amis le conseil de voyager. Il partit, en effet, au mois de juillet 1834, avec quatre frères ou parents qui l'accompagnaient sur le violon et sur la basse, et se rendit à Kiew, où il trouva

Lipinski, qui lui prédit les plus brillants succès. A Odessa, une foule immense vint l'admirer dans plusieurs concerts, au Théâtre-Italien. Le célèbre poète Lamartine et Michaud de l'Académie française s'y trouvaient alors et engagèrent Gusikow à aller à Paris. Encouragé par leurs éloges, par ceux du comte Woronzow, grand amateur de musique, et par le produit des concerts qu'il venait de donner, il entreprit, en effet, son grand voyage, visita la Pologne, la Bohême, Vienne, Berlin, Francfort, Paris, Bruxelles, et partout il excita la plus vive admiration. Malheureusement une santé déplorable l'a souvent retenu au lit des mois entiers dans un état de souffrance qui faisait croire à sa fin prochaine; de là cette mélancolie habituelle empreinte sur ses traits, et cette pâleur qui ajoutait à l'intérêt inspiré par son prodigieux talent. Une longue et douloureuse maladie le retint à Bruxelles pendant plus de quatre mois. A peine convalescent, il essaya de reprendre le chemin de son pays; mais il avait atteint le terme de sa carrière, car il mourut à Aix-la-Chapelle, le 21 octobre 1837. M. Schlesinger, de Vienne, a publié une notice biographique sur Gusikow, accompagnée de son portrait et du dessin de son instrument, sous le titre : *Ueber Gusikow*, Vienne, Tendler, 1836, in-8°. Une notice biographique sur Gusikow insérée dans le supplément de la *Biographie universelle* de Michaud diffère, en beaucoup de faits, de la mienne; mais les renseignements qui m'ont guidé m'ont été fournis par Gusikow lui-même, pendant son long séjour à Bruxelles.

**GUSSACO** (Césari), général de l'ordre des Jéronymites, à Brescia, naquit en cette ville, vers 1530. Il fit ses études à Padoue et y fut gradué docteur en philosophie et en théologie. Son savoir et ses vertus lui procurèrent la protection de la cour de Rome et des ducs de Mantoue. Il était habile musicien et se faisait remarquer par son talent de compositeur. Dans sa jeunesse, il publia des *Motetti a 2, 3 e 4 voci*, Venise, Gardane, 1560, in-4°.

On a aussi, sous le nom de Gussaco ou *Gussachi*, des motets intitulés : *Sacræ cantiones octo vocum*, Venise, Ric. Amadino, 1604. C'est une réimpression.

**GUTHE** (Jean), compositeur allemand, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle, et fut attaché au service du prince de Hesse-Rhinfeld. On a de lui : *Novitates musicales*, consistant en toute espèce de canons et fugues à deux, trois et quatre voix, avec basse continue, composés dans une manière singu-

lière et inconnue jusqu'à cette époque, Francfort-sur-le-Mein, 1674. Ce recueil contient trente-neuf canons et fugues.

**GUTHMANN** (Ferdinand), musicien allemand et recteur de l'école de Schandau, vivait au commencement du dix-neuvième siècle, et s'est fait connaître comme écrivain par quelques petits articles insérés dans la *Gazette musicale de Leipsick* (seizième année). Il a aussi publié : 1° *Méthode pour apprendre en peu de temps et sans maître à jouer de la guitare*, Leipsick, Kühnel. 2° *Méthode de clavecin et de piano*, Nuremberg et Leipsick, Campe, 1805, cinquante-neuf pages in-4° oblong. Une seconde édition de cette méthode augmentée a paru à Leipsick, chez Hofmeister. 3° *Collection de passages pour les pianistes*, extraits des ouvrages des meilleurs maîtres, avec des annotations instructives, Leipsick, Kühnel.

**GUTHRIE** (Matruze), écrivain anglais, conseiller de la cour de l'empereur de Russie et médecin du corps des nobles cadets, est mort à Saint-Petersbourg, en 1807. Il a publié une *Dissertation sur les antiquités de la Russie*, Saint-Petersbourg, 1795, in-8°. On trouve dans cet ouvrage de curieux renseignements sur la musique et les instruments nationaux des paysans russes, avec des planches de figures d'instruments, et des mélodies russes.

**GUTMANN** (Adolphe), né à Paris, de parents allemands, en 1818, s'est fait connaître comme pianiste et compositeur pour son instrument. En 1847, il voyagea en Allemagne et se fit entendre à Hanovre, à Brunswick et à Leipsick, dans des concerts. On a de lui environ vingt œuvres de Fantaisies sur des thèmes d'opéras, de nocturnes et de marches caractéristiques, pour le piano, publiés à Paris, à Brunswick et à Leipsick.

**GUY** (Matras), facteur d'orgues à Anvers, dans la première moitié du quinzième siècle, est mentionné dans le registre n° 13675 de la chambre des comptes, aux archives du royaume de Belgique, à Bruxelles, comme ayant reçu en paiement, en 1431, une somme de dix-huit livres quinze sous, pour avoir remis à point (réparé) les orgues de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, au château de Mesdin, en Artois.

**GUYON** (Jean), chanoine et maître des enfants de chœur de la cathédrale de Chartres, dans la première moitié du seizième siècle, fut un des compositeurs français estimés de cette époque, pour la musique d'église. On connaît sous son nom des psaumes qui se trouvent



dans le neuvième livre de la collection d'Attaignant (Paris, 1534, petit in-4° obl.); des chansons françaises à quatre voix, dans les treizième et quatorzième livres du recueil publié par le même éditeur, en 1543, in-8° obl. Enfin, Guyon est auteur de la messe à quatre voix sur la chanson française : *Je suis déshéritée*, qui est imprimée dans la collection des *Missarum musicalium liber secundus*, publié par Du Chemin, Paris, 1536, in-fol. m°.

GUYOT (JEAN), ou GUIOZ, musicien belge fort distingué du seizième siècle, fut connu généralement sous le nom de *Castileti*, parce qu'il était né au Châtelet, en latin *Castiletum*, près de Charleroi, qui était autrefois enclavé dans la principauté de Liège, et qui fait aujourd'hui partie de la province de Hainaut. Il est aussi inscrit dans les registres de l'église de Notre-Dame, à Anvers, sous le nom de *Jean de Castelier*, c'est-à-dire, du *Châtelet*. Tylman Susato nous a révélé le nom véritable de Castileti, dans un de ses recueils. *Castileti*, dit-il, *alias Guyot, Joann. Villensagne (Recherches sur l'histoire de Liège), Dewez (Notices des Liégeois célèbres)*, à la fin de son *Histoire du pays de Liège*, et le comte de Becdelièvre-Hamal (*Biographie Liégeoise*, t. I, p. 278), font naître Guioz ou Guyot en 1500, et disent qu'après avoir dirigé longtemps la musique de la chapelle de l'empereur Ferdinand I<sup>er</sup>, il fut chanoine prébendé de la cathédrale de Liège, et mourut en 1580. Tous se copient, et aucun d'eux ne dit sur quels documents sont appuyées ces assertions. Les résultats obtenus par M. Léon de Burbure (*voyez* ce nom) dans ses recherches, démontrent qu'elles sont erronées. Il est impossible que Guyot ne soit né qu'en 1500, car dès 1505 on trouve, au nombre des chantres de l'église de Notre-Dame d'Anvers, *Maitre Jean du Castelier* (alias Guyot). Après l'année 1506, son nom disparaît jusqu'en 1516, où il eut le titre de *Maitre*, c'est-à-dire *maitre es arts*. Ce fut alors qu'il devint chapelain de la *Chapelanie* de Sainte-Catherine. En 1521, il renonça à ce bénéfice, suivant toute apparence, pour entrer dans la chapelle de l'empereur, ainsi que l'indique le *Novus thesaurus musicus* de Joannelli. Il revint à Anvers en 1536 et y obtint une chapelanie de la Vierge. Il mourut dans cette position en 1551.

On trouve sous le nom de *Castileti* deux motets à six voix et quatre motets à huit dans le premier livre du *Novus thesaurus musicus* de Pierre Joannelli (Venise, Antoine Gardane, 1568, in-4°); un motet à cinq, un autre à six,

et un à huit, dans le troisième livre de la même collection; un remarquable motet à douze voix, dans le quatrième livre, et un motet à huit dans le cinquième. D'autres motets de Castileti (*alias Guyot*) sont dans les *Cantiones sacre, quas vulgo moteta vocant, ex optimis quibusque hujus ætatis musicis selectæ*, publiées en quatre livres, par Tylman Susato, à Anvers, en 1546-1547. Enfin, neuf chansons à 4, 6 et 8 voix du même Castileti ont été recueillies par le même éditeur dans le recueil qui a pour titre : *Chansons à quatre, cinq, six et huit parties de divers auteurs*, livres I à XIII. Anvers, 1543-1550, in-4° obl.

GUYS (PIERRE-AUGUSTIN), né à Marseille en 1721, se fixa d'abord à Constantinople, après plusieurs voyages, et y exerça la profession de négociant; puis il alla à Smyrne. Une grande partie de sa vie se passa en voyages dans la Grèce, dont il étudiait les mœurs et les antiquités. Il mourut à Zante en 1799, avec les titres de correspondant de la classe de littérature et des beaux-arts de l'Institut de France, et de membre de l'Académie des Arcades de Rome. En 1776, il publia un *Voyage littéraire de la Grèce*, en quarante-six lettres. La seconde édition de cet ouvrage parut à Paris, en 1783, quatre volumes in-8°. Il préparait la troisième édition depuis plus de douze ans, lorsqu'il mourut à l'âge de soixante-dix-neuf ans. On trouve dans son livre des renseignements sur la musique moderne des Grecs.

GYROWETZ (ADALBERT), compositeur, naquit, le 19 février 1763, à Budweis en Bohême, où son père était directeur du chœur de l'église principale. Après avoir achevé ses humanités au collège des *Piaristes* de cette ville, il alla, à l'université de Prague, suivre des cours de philosophie et de jurisprudence, et employa ses heures de loisir à cultiver la musique, pour laquelle il avait manifesté, dès son enfance, les dispositions les plus heureuses; car, avant d'avoir atteint sa neuvième année, il s'était exercé dans de petites compositions. Ayant été obligé de retourner chez ses parents à la suite d'une maladie grave, l'art musical devint son unique occupation, et tout son temps fut employé à composer. Charmé par les ouvrages du jeune Gyrowetz, le comte de Fürnkirchen, seigneur d'une terre voisine de Budweis, le prit chez lui, et l'employa comme maître de chapelle et comme secrétaire. Quelques morceaux de musique écrits par Gyrowetz dans ce séjour eurent tant de succès, que les copies s'en répandirent, et qu'on les imprima

à l'insu de l'auteur. Les avantages qu'il trouva dès lors dans la publication de ses ouvrages lui procurèrent les moyens d'entreprendre un voyage en Italie. Après avoir visité Venise, Bologne et Rome, il employa deux années à étudier le contrepoint sous la direction de Sala, à Naples. Il y fut chargé par le roi d'écrire douze grandes sérénades de concert. De là il se rendit à Paris, par Milan, y composa plusieurs symphonies, puis alla à Londres, où il demeura trois années entières. Pendant son séjour en cette ville, son talent de compositeur, ses connaissances littéraires et ses manières distinguées lui ouvrirent les portes des maisons du plus haut rang. Il y écrivit plusieurs cantates, et l'opéra de *Semiramide*, qui eut du succès. Cependant sa santé éprouvait de fréquentes altérations sous le climat humide de l'Angleterre; il fut obligé de s'éloigner, et prit sa route pour Berlin par Ostende, Bruxelles, Liège et Wesel. De Berlin il alla à Dresde, puis à Prague, et enfin à Vienne, où il a passé la plus grande partie de sa vie.

Gyrowetz parlait le latin, le bohémien, l'allemand, l'italien, le français et l'anglais, et possédait des connaissances étendues dans les sciences et particulièrement dans la jurisprudence. Ces avantages lui procurèrent de l'emploi dans les affaires diplomatiques, et il remplit pendant plusieurs années les fonctions de chancelier de légation à Munich, Schweizingen, Mannheim et Heidelberg. De retour à Vienne, il se livra exclusivement à la culture de la musique et écrivit plusieurs opéras, beaucoup de symphonies, des quatuors de violon, des sonates de piano et des morceaux de chant. En 1804, il a été nommé directeur de musique de l'Opéra Impérial. Ce théâtre étant passé sous une administration particulière, Gyrowetz obtint sa pension. Ses symphonies ont eu particulièrement beaucoup de succès, et ont été jouées longtemps dans les concerts, où elles ne paraissent pas indignes d'être entendues après celles de Haydn. Parmi ses opéras, on a distingué *Agnès Sorel* et *le Harpiste aveugle* (der Blinde Harfner); cependant, les critiques allemands avouent que la force dramatique manque dans les compositions théâtrales de Gyrowetz. Le dernier ouvrage dont il vient d'être parlé fut écrit pour le théâtre de Prague en 1828. Gyrowetz était alors âgé de soixante-cinq ans. Lorsque ce vénérable artiste parut dans l'orchestre, les applaudissements éclatèrent dans toutes les parties de la salle. Ils recommencèrent après l'ouverture et à plusieurs reprises pendant la représentation, malgré les défauts

d'une exécution négligée. L'ouverture fut redemandée, et à la fin de la pièce, des couronnes et des vers furent jetés en profusion sur le théâtre.

Parmi les compositions de Gyrowetz, on compte : Opéras : 1° *Semiramide*, à Londres. 2° *Les Métamorphoses d'Arlequin, ou Arlequin perroquet*, pantomime en deux actes. 3° *Les Pages du duc de Vendôme*, opéra en un acte, 1808. 4° *Le Trompeur trompé*, mélodrame en un acte, Vienne, 1810. 5° *Agnès Sorel*, opéra en trois actes, Vienne, 1808. 6° *Mirina*, mélodrame en un acte. 7° *Ida*, opéra en deux actes. 8° *Le Ménage de garçon*, opérette en un acte. 9° *Selico*, opéra en trois actes. 10° *L'Oculiste*, opéra en deux actes. 11° *Il Finto Stanislas*, opéra italien en deux actes. 12° *Aladin ou la Lampe merveilleuse*, opéra en trois actes. 13° *Le Harpiste aveugle*, opéra, à Prague, en 1824. 14° *Aménie*, ballet. 15° *Les Noces de Thétis et Pélée*, ballet mythologique. 16° *Les Pages du duc de Vendôme*, ballet composé avec une partie des morceaux de l'opéra. 17° *La Laitière suisse*, ballet. 18° *La Fée et le Chevalier*, ballet. 19° *Gustave Wasa*, ballet. 20° *Le Sommeil magique*, ballet. 21° *Hélène*, opéra. 22° *Federica et Adolphe*, idem. 23° *Emrika*, idem. 24° *L'Époux par hasard*, idem. 25° *L'Éprouve*, idem. 26° *Le Quartier d'hiver en Amérique*, idem. 27° *Le Fantôme*, idem. 28° *Le Treizième Nanteau*, idem. 29° *Félix et Adèle*, idem. 30° *L'Embarras*, idem. Les ouvertures, airs et danses de plusieurs de ces compositions théâtrales ont été publiés à Vienne chez différents éditeurs. Musique INSTRUMENTALE : 31° Trois symphonies à grand orchestre, op. 6, Vienne, 1791. 32° Trois idem, op. 8. Offenbach, 1793. 33° Trois idem, op. 9, *ibid.* 34° Trois idem, op. 12, *ibid.* 35° Trois idem, op. 13. 36° Trois idem, op. 14, *ibid.* 37° Une idem, op. 18, *ibid.* 38° Trois idem, op. 23, *ibid.* 39° Trois idem, périodiques, op. 33, Augsbourg, Gombart. 40° Une idem, op. 47, Offenbach, André. 41° Sérénade pour deux clarinettes, deux cors et basson, op. 3. 42° *Idem* à dix parties, Offenbach, André. 43° *Idem* à neuf parties, op. 7, *ibid.* 44° *Idem* pour deux clarinettes, deux cors et basson, op. 32, *ibid.* 45° Grand quintuor pour deux violons, deux violes et violoncelles, op. 36, Augsbourg, Gombart. 46° *Idem*, op. 57, Offenbach, André. 47° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1, liv. I et II, Offenbach, André. 48° Trois, idem, op. 4, *ibid.* 49° Six idem, op. 5, *ibid.* 50° Trois idem, op. 9,

Vienne, Mollo. 51° *Trois idem*, op. 11, *ibid.* 52° *Trois idem*, op. 16, Vienne, Artaria. 53° *Trois idem*, op. 17, Paris, Sieber. 54° *Trois idem*, op. 21, *ibid.* 55° *idem*, op. 25, Offenbach, André. 56° *Trois idem*, op. 28, Paris, Sieber. 57° *Trois idem*, op. 29, Vienne, Artaria. 58° *Trois idem*, op. 42, Augsburg, Gombart. 59° *Six nocturnes en quatuors pour flûte, violon, alto et basse*, op. 20, 23, 32, 35, 38, Augsburg, Gombart. 60° *Quatuors pour flûte*, op. 26, 37, Offenbach, André. 61° *Concertos pour le piano*, op. 29, 39, 49, Offenbach, André; Augsburg, Gombart. 62° *Sonates pour piano, violon et violoncelle*, op. 9, 10, 12, 15, 16 (*bis*), 19, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 31, 33, 34, 40, 41, 45, 46, 48, 51, 55, 57, 58, 59, 60, Offenbach, André; Vienne, Artaria; Augsburg, Gombart, etc. 63° *Sonates pour piano seul*, op. 62, 63, Vienne, Haslinger. 64° *Plus de vingt recueils de danses de différents caractères*. 65° *Scènes italiennes et allemandes pour voix seule et accompagnement de piano*. 66° *Environ quinze recueils de chansons et romances, à voix seule et piano*.

Et y a peu d'exemples d'une fécondité plus

active que celle dont ce musicien a fait preuve dans sa longue carrière, car il a plus écrit que Haydn, et ses ouvrages présentent une masse de compositions presque triple de celles de Mozart et de Beethoven. Remplis d'idées agréables, écrits avec intelligence, et bien instrumentés, ils ont eu des succès dans les concerts, au théâtre et chez les amateurs; cependant, si l'on cherche aujourd'hui, dans un si grand nombre d'œuvres, les traces de l'individualité de leur auteur, on ne trouvera pas une demi-page qui porte le cachet de la création, et qui tienne une place dans l'histoire de la musique. De là vient que Gyrowetz a vu tomber ses productions dans l'oubli; de là vient qu'il ne restera rien d'une vie si laborieuse. Cet artiste respectable est mort à Vienne le 22 mars 1850, à l'âge de quatre-vingt-sept ans. Il a écrit lui-même sa biographie, remplie de détails intéressants sur sa jeunesse et sur ses voyages en Italie, en France, en Angleterre et en Allemagne; cet ouvrage a été publié sous ce titre : *Biographie des Adalbert Gyrowetz*. Vienne, 1848, grand in-8° de quatre-vingt-seize pages, avec son portrait lithographié.

## H

**HAACK (CHARLES)**, et non HAACH, comme il est nommé dans la première édition de cette Biographie, violoniste de la chambre et de la chapelle du roi de Prusse, naquit à Potadam, en 1757. On vantait la justesse parfaite de son intonation et son expression dans l'adagio. Il a eu aussi de la réputation comme pianiste. Ses compositions consistent en six concertos pour le violon, dont le premier a paru chez Hummel, à Berlin, avant 1790; les 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> ont été publiés par le même éditeur en 1791, et le 6<sup>e</sup> en 1797. On connaît aussi de cet artiste trois grandes sonates pour le piano; Berlin, Rellstab, 1793; des rondos pour le même instrument; des duos pour 2 violons, et des trios pour 2 violons et violoncelle. Haack avait été nommé maître de concerts du prince de Prusse, en 1782. Il est mort à Berlin, le 28 septembre 1819.

**HAACK (FRÉDÉRIC)**, frère puîné du précédent, fut pianiste, organiste distingué, et violoniste. Il étudia la composition sous la direction de Fasch (voy. ce nom). En 1779, il obtint la place d'organiste à Stargard, en Poméranie, et quelques années après il fut appelé à Stettin comme directeur de musique et organiste de l'église du Château. On ignore la date de sa mort. Les compositions de cet artiste consistent en un oratorio, plusieurs symphonies, un opéra intitulé : *Die Geister Insel* (L'Ile-des-Esprits), des concertos et des sonates de piano, des quatuors pour instruments à cordes, des solos, des rondos pour le violon, et plusieurs cahiers de danses allemandes.

**HAARE (WILHELM)**, flûtiste à Leipsick, s'est distingué dans les concerts de cette ville, depuis 1830 jusqu'en 1848. On a publié de sa composition des fantaisies pour la flûte avec or-

chestre, et des danses pour l'orchestre, à Leipsick, chez Kistner.

**HAAS (JEAN-MARTIN)**, *cantor* et directeur de musique de l'école de Altdorf, naquit à Engelsthal, le 25 juin 1696. Après avoir fait ses études au gymnase poétique de Ratisbonne, il suivit, en 1714, un cours de théologie à Altdorf, puis se rendit, en 1720, au séminaire des candidats à Nuremberg. L'année suivante il fut rappelé à Altdorf pour y prendre possession de la place de *cantor*, qu'il occupa pendant trente ans. Il mourut en cette ville, le 5 juin 1750. Quelques dissertations et des poésies qu'il avait envoyées à Göttingue en 1737, à l'occasion de l'installation de l'université, lui valurent le laurier poétique et magistral. On a de ce savant : 1<sup>o</sup> *Airs chorals à plusieurs voix, pour les élèves de chant*. — 2<sup>o</sup> *Balletti à 3, op. 2*. Il a aussi publié des poésies dont il avait mis une partie en musique, sous ce titre : *Des Altdorfschen Zions harmonische Freude im singen und spielen* (Jeu harmonique de Sion pour le chant et les instruments, etc.); Altdorf, 1722, in-8<sup>o</sup>.

**HAAS (ILDEFONSE)**, bénédictin au couvent de Ettenheimmünster, et bibliothécaire de ce monastère, naquit à Offenburg, le 23 avril 1735. A peine âgé de douze ans, il entra, en 1747, chez Wolbrecht, musicien de la cour de Bade, pour y apprendre à jouer du violon. En 1751, il commença son noviciat, et se livra à l'étude de la théologie : pendant ce temps il perfectionna son talent de violoniste, sous la direction de Winceslas Stamitz. Dans le même temps, il étudia aussi la composition dans les livres de Fux, de Mattheson et de Marpurg. Istrid Kaiser, Portmann, et plus tard l'abbé Vogler, lui donnèrent des conseils pour cette science, mais

seulement par correspondance. Quelques années d'études sérieuses et ses méditations solitaires l'ont rendu un des meilleurs compositeurs de musique d'église de la Bavière. Haas était dans sa vingt-neuvième année lorsqu'il publia à Augsbourg, chez Lotter, une collection d'hymnes pour les Vêpres, à quatre voix et orchestre, qui furent considérées comme une œuvre originale; on leur reprocha même trop de prétention à la singularité. Le mérite de Haas lui fit confier divers emplois dans son couvent, entre autres ceux de bibliothécaire, d'archiviste et de procureur. Il entretenait une correspondance active avec plusieurs savants et artistes de l'Allemagne. Il était âgé de cinquante-six ans lorsqu'il imagina de se livrer à l'étude des mathématiques transcendantes; six semaines d'un travail excessif sur ces sciences épuisèrent tout à coup les forces de son corps débile, et après deux jours d'une pénible agonie, il mourut, le 30 mai 1791. Quelques-unes de ses lettres insérées dans la correspondance musicale de Spire (*Musikalische Correspondenz der deutschen flarmonischen Gesellschaft*, 1791, p. 319 et suiv.) font connaître son noble caractère. Ses ouvrages imprimés ou restés en manuscrit sont ceux dont les titres suivent : 1° *Fragen und Zweifel, jedem Tongelehrten zu beliebiger Beantwortung empfohlen* (Demandes et doutes adressés à tous les savants en musique), dans la première année de la *Gazette musicale* de Spire (*Musikalische Real-Zeit.*, 1789, p. 387). — 2° Hymnes pour les Vêpres; Augsbourg, Lotter 1764. — 3° Offertoires; *ibid.*, 1766. On vante particulièrement le n° 14 de ce recueil, sur le texte : *Ego sum Pastor bonus*. — 4° Collection de chants allemands pour des églises de campagne; *ibid.*, 1769. — 5° *Salve Regina* pour alto, deux violons et orgue, en partition, dans la correspondance musicale de Spire, 1791, p. 149. — 6° Cantique : *Wie weit, mein Heiland*, à quatre voix et orgue, en partition; *ibid.*, p. 156. — 7° Pièce dramatique composée pour Offenbourg, en 1752, en manuscrit. — 8° 34 *Antiphonæ Marianæ, id est, Alma Redemptoris, Ave Regina, Regina Cæli, Salve Regina*. La plupart de ces morceaux étaient estimés du temps de l'auteur; ils sont restés en manuscrit. — 9° Messes dans le style moderne : elles furent écrites d'abord avec des parties de clarinettes et de cors, puis réduites à 4 voix et orgue pour les églises de la campagne. En 1784, ces messes étaient prêtes pour l'impression. — 10° Deux vêpres, la première pour les dimanches, l'autre pour les fêtes de la Vierge, à 4 voix, avec violons, clarinettes et cors obli-

gés. Ces ouvrages, considérés comme les meilleures productions de l'auteur, étaient prêts à être imprimés en 1788. — 11° Deuxième suite de cantiques allemands, à l'usage des instituteurs de la campagne, prêts pour l'impression en 1790.

**HAAS (Ignace)**, directeur de musique et excellent organiste à Koenigraetz, en Autriche, naquit en cette ville, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il était considéré comme un compositeur distingué en 1790, et comme un homme instruit dans la théorie du contrepoint. En 1797, il a publié chez Artaria, à Vienne, des variations pour le piano sur un Andante de Mozart, et des marches pour les chœurs libres (*Freychöre*) de Vienne.

**HAASE (Louis)**, musicien de la chambre du roi de Saxe, virtuose sur le violon et sur le cor, est né à Dessau, le 25 décembre 1799. Son père, musicien de cette chapelle, fut son premier maître de musique; il reçut ensuite des leçons de violon de Dittmar, et enfin, lorsqu'il eut atteint sa neuvième année, il se rendit à Dresde, où les maîtres de concert Morgenrath et Polledro achevèrent son éducation. A cette époque, le cor était l'instrument qu'il jouait de préférence; mais plus tard il fit une étude plus spéciale du violon. En 1817, il fut placé comme corniste dans la chapelle royale, et dès ce moment il fut considéré comme un des artistes les plus distingués de son temps. En 1823, il fit avec son frère un voyage en Allemagne, et visita Leipsick, Weimar, Nuremberg, Hambourg, Munich, Cassel, Hanovre, et plusieurs autres villes, où les deux frères obtinrent des succès dans leurs symphonies concertantes pour deux cors. L'étonnement qu'ils faisaient naître s'augmentait encore lorsqu'on entendait Louis jouer des solos de violon; car son exécution était aussi remarquable par la pureté du son et la justesse des intonations que par la variété de son archet. Lorsqu'il se fit entendre dans sa ville natale, en 1821, le duc régnant fut si satisfait de son talent, qu'il lui donna le titre de maître de concert de sa cour. La dernière fois qu'il se fit entendre en public fut dans un concert donné à Hambourg, en 1833. On ne connaît aucune composition de cet artiste.

**HAASE (Auguste)**, frère aîné du précédent, naquit le 2 mars 1799, à Coswig, près de Wittenberg. Il reçut de son père la première instruction musicale. Devenu corniste habile, il se rendit à Dresde en 1811, et deux ans après il obtint la place de premier cor dans la chapelle royale. Il occupait encore cette position en 1846.

**HABENECK** (FRANÇOIS-ANTOINE), aîné de trois frères de ce nom, est né à Mézières (Ardenes), le 1<sup>er</sup> juin 1781. Fils d'un musicien de régiment, né à Mannheim, mais qui avait pris du service en France, il apprit de son père à jouer du violon, et dès l'âge de dix ans il se faisait déjà entendre en public dans des concerts. Après avoir habité quelques villes où le régiment de son père était en garnison, il alla à Brest, et y passa plusieurs années uniquement occupé du soin de développer ses facultés, autant qu'il pouvait le faire sans modèle et sans maître. Il y écrivit quelques concerts, et même des opéras, sans autre guide que son instinct, et sans posséder aucunes notions de l'harmonie. Il était âgé de plus de vingt ans lorsqu'il arriva à Paris. Admis au Conservatoire, comme élève de Baillot, il ne tarda point à se placer au premier rang parmi les violonistes sortis de cette école, et après un brillant concours il obtint le premier prix en 1804, et fut nommé répétiteur de la classe de son maître. Après l'avoir entendu dans un solo, l'impératrice Joséphine lui témoigna sa satisfaction par le don d'une pension de 1,200 francs. Vers la même époque, il entra à l'orchestre de l'Opéra-Comique; mais il y resta peu de temps, ayant obtenu au concours une place parmi les premiers violons de l'Opéra. Moins heureux dans un autre concours qui fut ouvert bientôt après pour l'emploi de chef des seconds violons au même théâtre, Habeneck se vit préférer un violoniste médiocre nommé *Chol*, fort honnête homme, mais dont le talent ne pouvait lutter avec celui du jeune artiste. Bientôt après, l'injustice qu'on avait faite à celui-ci fut réparée, car on lui confia la place de premier violon adjoint pour les solos, et lorsque Kreutzer prit la direction de l'orchestre, après la retraite de Persuis, Habeneck lui succéda comme premier violon.

Dès 1806 il s'était fait connaître par son heureuse organisation pour la direction d'un orchestre de concerts. A cette époque, les violonistes qui avaient obtenu un premier prix aux concours du Conservatoire dirigeaient alternativement pendant une année les concerts de cette école; mais la supériorité d'Habeneck sur ses condisciples pour cette mission difficile fut bientôt si évidente, qu'il resta en possession de l'emploi jusqu'à la clôture du Conservatoire, en 1815, après l'entrée des armées alliées à Paris. C'est dans ces concerts qu'il fit entendre pour la première fois la première symphonie (en ut) de Beethoven; plus tard, lorsqu'il fut chargé de la direction des concerts spirituels de l'Opéra, il continua de faire connaître les œuvres de ce grand artiste au petit nombre d'amateurs éclairés qui venaient les écouter; mais ce fut sur-

tout quand une nouvelle société des concerts fut organisée au Conservatoire, au commencement de 1828, que ces grandes compositions excitèrent le plus vif enthousiasme, à cause de la chaleur et de l'énergie imprimée à l'exécution par Habeneck; car les étrangers les plus instruits en musique avouent que c'est surtout par ces qualités que brillait alors l'orchestre du Conservatoire de Paris, et qu'il était supérieur à ceux des plus grandes villes de l'Europe. Aujourd'hui cet orchestre a moins de jeunesse; mais il est incomparable pour la délicatesse et le fini. La plupart des artistes qui le composent sont des maîtres, chacun en leur genre.

Ayant été nommé directeur de l'Opéra en 1821, il en remplit les fonctions jusqu'en 1824. A cette époque, M. le vicomte de La Rochefoucauld changea l'administration de ce théâtre; mais pour indemniser Habeneck, il créa pour lui une place d'inspecteur général du Conservatoire, qu'il n'a jamais remplie, une troisième classe de violon, et mit Kreutzer à la retraite, pour donner à Habeneck sa place de chef d'orchestre de l'Opéra. Depuis la révolution de juillet 1830, Habeneck a réuni à ces titres celui de premier violon de la musique du roi. En 1846, il quitta la direction de l'orchestre de l'Opéra, et fut remplacé par Girard. Les meilleurs élèves qu'il a formés au Conservatoire sont MM. Cuvillon, Alard et Lénard.

Habeneck s'est fait connaître comme compositeur par quelques morceaux écrits pour terminer l'opéra de *la Lampe merveilleuse*, après la mort de Benincori, et par les ouvrages suivants : 1<sup>o</sup> 1<sup>er</sup> concerto pour le violon; Paris, G. Gaveaux. — 2<sup>o</sup> 2<sup>e</sup> idem; Paris, Sieber. — 3<sup>o</sup> Premier air varié avec orchestre; Paris, Leduc. — 4<sup>o</sup> *Vive Henri IV*, varié avec quatuor; Paris, Frey. — 5<sup>o</sup> Trois duos concertants pour deux violons, liv. I; Paris, Langlois. — 6<sup>o</sup> Nocturne sur les airs de la *Gazza-Ladra*, pour deux violons; Paris, Janet. — 7<sup>o</sup> Trois caprices pour violon solo, avec accompagnement de basse. — 8<sup>o</sup> Grande polonaise pour violon et orchestre, exécutée au festival musical de Lille en 1829. — 9<sup>o</sup> Grande fantaisie pour piano et violon, en collaboration avec Schuncke; Paris, Schlesinger. Cet artiste d'élite est mort à Paris, le 8 février 1849. Son portrait, d'une ressemblance frappante, se trouve dans la quarante-septième année de la *Gazette générale de musique de Leipzig*.

**HABENECK** (JOSEPH), frère du précédent, est né à Quimper, le 1<sup>er</sup> avril 1785. Élève de son père pour le violon, il entra au Conservatoire de Paris en 1802, et s'y fit remarquer dans les concours de 1806 et 1807. Il joua aussi avec succès

dans un concert de cette école en 1808. Entré à cette époque à l'orchestre de l'Opéra-Comique, il en est devenu le second chef en 1819, et a occupé cette place jusqu'au commencement de 1837.

**HABENECK (CORENTIN)**, troisième frère des précédents, est né à Quimper, en 1787. Après avoir reçu, comme ses frères, sa première éducation de violoniste par les leçons de son père, il entra au Conservatoire de Paris et obtint, après un concours brillant, le premier prix, en 1808. Dans plusieurs concerts donnés à cette époque, il exécuta des concertos de Viotti avec un talent distingué, qui semblait lui promettre un brillant avenir ; mais ainsi que beaucoup d'autres artistes de mérite, il a vu passer sa jeunesse dans l'obscurité d'un orchestre, où ses facultés se sont usées. Admis à l'Opéra en 1814, il a succédé à Launer, en 1834, comme premier violon de ce spectacle. Des discussions survenues entre lui et l'administration, à l'occasion d'un solo qu'on voulait faire jouer par Urban, l'ont fait exclure, avec violence, de l'orchestre, en 1837. Il y est rentré depuis lors, et ne s'est retiré qu'en 1850, après trente-six ans de service. Corentin Habeneck, après avoir obtenu au concours une place de violon dans la chapelle du roi, ne l'a perdue que par la suppression de cette chapelle, après la révolution de juillet 1830.

**HABERBIER (EMEST)**, pianiste distingué, est né à Königsberg, le 5 octobre 1813. Son père, organiste de cette ville, lui donna une bonne et solide éducation musicale. A l'âge de huit ans, il jouait déjà les fugues de Hændel et de Bach. En 1832, il se rendit à Saint-Pétersbourg ; et, après y avoir donné des concerts avec succès, il s'y livra à l'enseignement. En 1839, il s'y maria ; mais son union ne fut point heureuse. En 1847, Haberbier fut nommé pianiste de la Cour et chargé de donner des leçons de piano à la grande-duchesse Alexandra Josephowna, femme du grand-duc Constantin. Arrivé à Londres au mois de janvier 1850, pour y donner des concerts, il dut y faire prononcer sa séparation de sa femme, et cette circonstance l'ayant jeté dans le découragement, il quitta brusquement la capitale de l'Angleterre, et se rendit à Christiania, en Norvège, où il vécut dans la retraite pendant six mois. Ce fut alors qu'il imagina un nouveau système de doigter pour certains traits, ou plutôt qu'il appliqua à la musique moderne celui des anciens clavecinistes de l'école de Dominique Scarlatti et d'Alberti de Milan, lequel consiste à partager les traits rapides entre les deux mains pour les lier et éviter les fréquents passages du pouce : ce qui, du reste, ne constitue que des

cas particuliers de l'art de jouer du piano. Persuadé que cette méthode devait lui procurer une brillante renommée à Paris, et d'ailleurs possédant un grand style et tirant de beaux sons de l'instrument, Haberbier arriva dans cette ville, au mois d'août 1851, après avoir donné de brillants concerts à Copenhague, à Kiel, et à Hambourg. Son premier concert, donné le 3 avril 1852, dans la salle Pleyel, fit sensation par la nouveauté de ses traits ; et bientôt après il en donna deux autres, qui attirèrent la foule des artistes et des amateurs. On s'occupa beaucoup à cette époque de cette nouvelle méthode, dont l'exposé fut annoncé comme devant paraître chez les frères Escudier, sous le titre de *Nouveaux doigts pour le piano*, en deux parties. L'opinion des artistes fut partagée sur le mérite de cette innovation : quelques-uns l'approuvaient, d'autres la blâmaient. En quittant Paris, Haberbier se rendit à Strasbourg, où il donna deux concerts au mois de juin de la même année ; puis il alla se faire entendre à Baden-Bade. Dans les derniers mois de cette même année il s'est établi en Russie, et a vécu tour-à-tour à Pétersbourg et à Moscou. Il est en ce moment (1861) à Hambourg, où ses derniers ouvrages ont paru chez Schuberth et chez Cram.

**HABERMANN (FRANÇOIS-JEAN)**, compositeur, naquit en 1706, à Königswerth, en Bohême. Après avoir fait ses humanités à Klattau, et un cours de philosophie à Prague, il se livra particulièrement à la culture de la musique, et fit quelques bons essais de composition. Dans le dessein d'augmenter ses connaissances dans l'art d'écrire, il se rendit en Italie, visita Rome, Naples et quelques autres grandes villes, se lia avec les plus habiles maîtres, et profita de leurs conseils. Le goût des voyages le conduisit en Espagne et en France. Pendant son séjour à Paris, le prince de Condé l'engagea à son service, en 1731. Après la mort de ce prince, Habermann alla à Florence, où le grand-duc de Toscane le nomma son maître de chapelle. Estimé pour son savoir, il occupa ce poste jusqu'à la mort du prince, puis il se rendit à Prague pour y assister au couronnement de l'impératrice Marie-Thérèse. Chargé de la composition d'un opéra pour cette circonstance, il l'écrivit rapidement, et cet ouvrage fut exécuté avec succès devant l'impératrice. Pendant plusieurs années il vécut à Prague, sans autre emploi que d'enseigner la musique à quelques grands seigneurs protecteurs des arts ; il donna aussi des leçons de composition à Dussek, à Mialtewesek et à Cajetan Vogel, de l'ordre des Servites. Plus tard on lui confia la direction de la musique de l'é-

glise des Théatins; en 1750, il fut nommé maître de chapelle de l'église de Malte. Après avoir rempli ces dernières fonctions pendant vingt-trois ans, il fut appelé, en 1773, à Eger, pour y diriger la musique de la Collégiale. C'est dans ce lieu qu'il termina sa carrière, le 7 avril 1783, à l'âge de soixante-dix-sept ans. On a publié de sa composition : 1° *Missæ XII*; Prague, 1746, in-fol. — 2° *Litanies VI*; Prague, 1747, in-fol. Habermann a laissé en manuscrit des sonates pour divers instruments, des symphonies, des Messes, Litanies, Vêpres, *Salve Regina*, *Regina Cæli*, *Alma*, *Miserere*, *Stabat Mater*, *Requiem*, etc. En 1749, il écrivit un grand oratorio intitulé : *Conversio peccatoris*, qui fut exécuté à l'église Saint-Jacques de Prague : on a aussi de lui en manuscrit un autre oratorio, intitulé *Deodatus*, qui a été exécuté en 1754, à l'église de Malte. Toutes ces compositions se font remarquer par un profond savoir dans le contrepoint, mais non par le génie.

**HABERMANN (FRANÇOIS-JEAN)**, fils du précédent, naquit à Prague vers 1750, y fit ses études littéraires et philosophiques, et reçut de son père des leçons de musique et de composition. Après la mort de celui-ci, il lui succéda comme maître de chapelle à Eger; il occupait encore cette place en 1799. On a de lui, en manuscrit, des Messes, graduels et offertoires.

**HABERMANN (CHARLES)**, frère cadet de François-Jean le vieux, naquit à Königswerth en 1712. Il eut de la réputation comme compositeur de musique d'église, et se distingua par ses messes et ses offertoires. Son talent comme tromboniste était aussi très-remarquable. Cet artiste est mort à Prague, le 4 mars 1766, à l'âge de cinquante-quatre ans.

**HABERT (FRANÇOIS)**, né vers le milieu du seizième siècle, fut maître de chapelle de l'église de Saint-Gatien, à Tours. En 1585, il obtint au concours ou *Puy de musique* d'Evreux, en Normandie, le prix de la harpe d'argent, pour la composition du motet *Dum aurora*.

**HABISREUTINGER (COLUMBAN)**, bénédictin au couvent de Zwiefalten en Bavière, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Melodix Ariosa*, pour les quatre livres de l'imitation de Jésus-Christ; Augsbourg, 1744.

**HACKER (GEORGES-ALEXANDRE)**, compositeur allemand, né vraisemblablement en Bavière, s'est fait connaître dans la première moitié du dix-huitième siècle par des ouvrages qui ont pour titres : 1° *Musikalische-Marianische Schütz-Kammer*, etc. (Trésor musical de Marie, 58 airs et motets pour toutes les fêtes de la Vierge);

Augsbourg, Lotter. — 2° *XIV Mélodies pour la fête de Noël et pour différents saints*, etc., à une et deux voix chantantes, 2 violons, alto et basse continue pour l'orgue; ibid., in-4°.

**HACKEL (ANTONIN)**, adjoint comptable dans la direction impériale d'architecture, à Vienne, et compositeur, est né en cette ville, le 11 avril 1799. Fils d'un médecin distingué, il était destiné à la même profession, mais la mort imprévue de son père ne lui permit pas d'achever ses études médicales : heureusement, la protection de quelques amis de sa famille lui fit obtenir la place qui lui a procuré une existence honorable. Dans sa jeunesse, il avait appris les éléments de la musique; mais il avait montré peu d'application et de persévérance pour cet art; plus tard les compositions de Beethoven éveillèrent en lui un goût qui sommeillait, et le déterminèrent à faire un cours régulier d'harmonie et de composition, sous la direction d'Emmanuel Förster. Sous les yeux de son maître, et ensuite abandonné à ses propres forces, il a écrit des chansons, de petites sonates, des rondeaux et d'autres compositions pour le piano, et tout le temps dont il a pu disposer a été employé à la composition. Hackel s'est même essayé dans des ouvrages plus considérables, et l'on connaît de lui une Messe solennelle, des Graduels, Offertoires, des marches et d'autres morceaux de musique militaire composés pour le régiment de Maximilien Joseph. A son premier quatuor pour quatre voix d'hommes, *Die Sterne* (Les étoiles), qui a eu beaucoup de succès, ont succédé des chansons, des ballades, des trios, quatuors, etc., parmi lesquels on cite particulièrement *La Revue nocturne*, sur les paroles du baron de Zeidlitz, et des chants d'adieu écrits pour M. Paek, chanteur estimé du théâtre de Josephstadt. Les compositions de Hackel ont été publiées à Vienne chez Diabelli, Mechetti, et à l'institut lithographique : il en avait beaucoup d'autres en manuscrit. Hackel est mort à Vienne, le 19 novembre 1846. François-Xavier Weigl a publié une notice sur ce compositeur amateur, sous le titre de *Erinnerung an A. Hackel*; Vienne, 1847, in-8°.

**HACKENBERGER (ARNAËL)**. Voy. HAKKENBERGER.

**HACKER (BENOÎT)**, éditeur de musique à Salzbouurg, est né le 30 mai 1769 à Metten, près de Deggendorf, dans la Bavière inférieure. Destiné dès son enfance à la chirurgie, il fut envoyé à Würth, près de Ratibonne, pour étudier cet art; mais l'aspect des opérations douloureuses fit sur lui une impression si pénible, qu'il résolut de retourner chez ses parents. Pendant son absence il avait perdu son père, et la pauvreté de



sa mère ne lui laissait pas d'espoir de faire d'autres études; il s'eut alors d'autre ressource que de se livrer à la musique, sous la direction du maître de l'école de chant du couvent de Metten. Son penchant pour cet art s'était manifesté dès l'enfance. Après trois mois d'études sur l'orgue et le piano, il quitta l'école pour aller à Salzbourg, en 1783, chez un ami de sa famille qui lui donna Léopold Mozart comme maître de violon, et qui le recommanda à Michel Haydn, pour les autres parties de la musique. Sa fortune eut encore à souffrir bien des vicissitudes, et la mort de son protecteur l'obligea à se faire commis d'un libraire. Après plusieurs années passées dans l'exercice de cet état, il conçut le projet d'établir un commerce de musique à Salzbourg, et le réalisa en 1803. Hacker s'est fait une honorable réputation en Allemagne comme compositeur de musique d'église, et de chansons à plusieurs voix. Il a publié : 1° Sept messes allemandes à voix seule et orgue, avec 2 autres voix, 2 violons, et 2 cors ou trompettes *ad libitum*; Salzbourg, chez l'auteur. — 2° 6 chants allemands, pour être exécutés pendant et après la bénédiction, à voix seule et orgue, avec 2 voix d'accompagnement, 2 violons et 2 cors *ad libitum*; ibid. — 3° *Herr Gott, dich loben wir*, cantique allemand pour une voix et orgue, avec 2 voix d'accompagnement, 2 violons et 2 cors ou trompettes *ad libitum*; ibid. — 4° Recueil de chants d'église avec paroles allemandes pour une, deux ou trois voix avec orgue, nos 1 à 24; ibid. — 5° Messe de *requiem* allemande pour une voix et orgue, avec 2 voix d'accompagnement, 2 violons et 2 cors ou trompettes *ad libitum*; ibid. — 6° Chants pour 4 voix d'hommes, nos 1 à 14; ibid. — 7° Six chansons à voix seule avec acc. de piano, 1<sup>er</sup> recueil; Munich, 1798. — 8° 2<sup>e</sup> recueil *idem*; ibid., 1799. On connaît aussi de Hacker un opéra de carnaval pour des hommes seulement, intitulé *List gegen List*, etc. (*Malice contre malice, ou le diable dans le chapeau*), représenté avec succès deux années de suite à Salzbourg. On ignore l'époque de la mort de Hacker.

**HACHMEISTER** (CHARLES-CHRISTOPHE), organiste à l'église du Saint-Esprit, à Hambourg, vivait en cette ville vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer de sa composition un recueil d'exercices pour le clavecin, consistant en 5 variations sur un menuet, sous ce titre : *Klavier Uebung bestehend in 5 ausserlesenen Variationen über eine Menuet zum nutzen der Information componirt, etc.*; Hambourg, 1753. Gerber dit que Hachmeister fait preuve dans cet ouvrage de bon goût autant que de savoir.

Un autre musicien de ce nom, né à Clausthal, en 1791, était directeur de musique à Mittau en 1822. Il a publié plusieurs recueils de chants pour des voix d'hommes.

**HACQUART** (CHARLES), musicien au service du prince d'Orange, naquit à Bruges, vers 1640. On connaît de sa composition les deux ouvrages suivants : 1° *Cantiones Sacre* 2, 3, 4, 5, 6 et 7 *tam vocum quam instrumentorum*, op. 1; Amsterdam, 1674, in-fol. — 2° *Harmonia Parnassia Sonatarum, trium et quatuor instrumentorum*; Utrecht, 1686, in-fol. On voit par le titre et la préface de cet ouvrage que Hacquart demeurait alors à La Haye.

**HADRAVA** ou **HADRAWA** (...), pianiste distingué, né en Hongrie, était en 1774 secrétaire de la légation autrichienne à Berlin. En 1795, il était secrétaire d'ambassade à Naples, et donnait des leçons de musique au roi. En 1782, il a fait graver à Berlin six sonates pour le clavecin, et en 1793 il a publié à Naples *Sonata pel Clavicembalo*.

**HÆFFNER** (JEAN-CHRÉTIEN-FRÉDÉRIC), directeur de musique de l'université d'Upsal, et organiste de l'église cathédrale de cette ville, est né le 2 mars 1759, à Obersachsenau, dans le Henneberg, où son père était maître d'école. Pendant qu'il fréquentait l'école de Schmalkalden, il prit des leçons d'orgue et d'harmonie chez Vierling, organiste distingué. En 1776, il alla à l'université de Leipsack, y continua ses études, et vécut en corrigeant des épreuves chez Breitkopf. Dans les années 1778 et 1779 il fut attaché à des troupes ambulantes d'Opéra comme chef d'orchestre, et visita avec elles Francfort, Hambourg et quelques autres villes, où il commença à se faire connaître comme artiste. En 1780, il obtint d'un négociant allemand des lettres de recommandation pour aller s'établir à Stockholm, où il fut employé comme organiste, puis comme accompagnateur au Théâtre royal. En peu de temps, la langue suédoise lui devint si familière, qu'il la parlait avec autant de facilité qu'un Suédois. Le style dramatique de Gluck était devenu son modèle; les trois opéras *Électre*, *Aleide* et *Renaud*, que Hæffner écrivit pour le théâtre de Stockholm, sont des imitations de la manière de ce maître: ces ouvrages lui procurèrent la faveur de Gustave III, qui le nomma son maître de chapelle. En 1808, Hæffner a donné sa démission de ses fonctions à la cour, et s'est retiré à Upsal, où il a occupé depuis 1820 la position d'organiste de la cathédrale. On a de cet artiste un livre choral pour les églises de Suède, intitulé : *Svensk Koralbok*; Stockholm, N.-M. Lindhs, 1819, 1 vol. in-4° obl. de 128 pages. Ce livre contient

tout le chant choral des églises de Suède, arrangé à 4 parties pour l'orgue. Hæffner est mort à Upsal, le 28 mai 1833, à l'âge de soixante-quatorze ans.

Indépendamment des trois opéras cités précédemment, cet artiste a écrit environ trente prologues pour les solennités de l'Académie d'Upsal. On connaît aussi de lui : 1° Des essais lyriques pour le chant, avec accompagnement de piano; Upsal, 1819. — 2° Des chansons suédoises avec accompagnement de piano; *ibid.*, 1822. — 3° *Svensk Choralbok* (Livre de chant suédois), 1<sup>re</sup> partie; *ibid.*, 1819; 2° partie, 1821. Hæffner s'est attaché à rappeler, dans ce travail, le chant choral de la Suède à sa pureté primitive, fort altérée dans la réforme qui en avait été faite en 1697. Il éprouva de grandes difficultés dans son entreprise, par l'opposition de la plupart des chantes et organistes suédois, et montra beaucoup d'emportement et de violence dans les disputes qu'il eut à soutenir à ce sujet. Mais lorsque son travail fut publié, il reçut une approbation générale. — 4° *Præljudier till melodierna uti svenska Choralboken* (Préludes pour les mélodies du livre choral suédois); Upsal, 1822. — 5° Mélodies pour les chansons suédoises de Geyer et de Afzelius; *ibid.* — 6° Messe suédoise à quatre voix et orgue, dans l'ancien style. — 7° Hæffner a commencé en 1832 la publication du recueil d'anciens airs populaires de la Suède; deux cahiers avaient paru en 1833. Il a respecté dans cette publication la tonalité originale de ces mélodies.

**HACKENZOELLNER** (L.), compositeur de *Lieder*, à Vienne, vers 1845, y obtint des succès pour ce genre de composition. Il en a publié plusieurs recueils, chez Gloggl. Une de ses plus jolies inspirations a pour titre : *Die Linde* (Le tilleul).

**HÄHNEL** (JEAN-ERNEST), facteur d'orgues de la cour de Saxe, dans la première moitié du dix-huitième siècle, fut un des meilleurs artistes de l'Allemagne, en son genre, à cette époque. Ses principaux instruments sont : 1° Un orgue de 31 jeux à Oschatz. — 2° Un autre à Kadix, en Bohême. — 3° En 1737, il plaça l'orgue du château de Dresde dans l'église de Friedrichstadt. Hähnel est aussi connu comme inventeur d'une espèce de *Clavecin d'amour*, ou de *Clavecin céleste*, dont on trouve la description dans la *Musica mechanica organædi* d'Adlung (t. 2, p. 126). Il demeura vers la fin de sa vie à Auerbourgt, et y mourut.

**HÄHNEL** (AMÉLIS), cantatrice du théâtre Königsstadt, à Berlin, puis du théâtre royal, en 1841, est née en 1807, et reçut son éduca-

tion musicale à Vienne, où elle débuta, en 1825, comme cantatrice de concert. Sa voix était un contralto contenu dans l'étendue de deux octaves, de *fa* grave à *fa* aigu. On vanta la légèreté de sa vocalisation, la justesse de ses intonations et son accent expressif. Sa carrière théâtrale a commencé en 1829, dans le rôle de *Rosine*, où elle fut bien accueillie. L'arrivée de M<sup>me</sup> Pasta à Vienne lui fournit un beau modèle, qui contribua beaucoup au développement de son talent. En 1830 M<sup>lle</sup> Hähnel accepta un engagement pour le théâtre Königsstadt à Berlin, où elle débuta avec beaucoup de succès, particulièrement dans le rôle de *Romeo* de *I Capuletti*. Depuis lors sa voix a acquis de l'étendue vers le haut. Elle a été considérée comme une des meilleures cantatrices du théâtre allemand.

**HÄKEL** (ANTOINE), facteur d'instruments, à Vienne, est le premier qui a construit celui qu'on connaît sous le nom de *Physharmonica*. Le premier de ces instruments parut en 1821; ce n'était qu'une application en petit du système des anches libres sans tuyaux, avec un clavier de deux octaves et demie donnant précisément l'étendue du hautbois. M. Christian Dietz a perfectionné cet instrument, et lui a donné le nom d'*Aérophone* (Voy. DIETZ). A vrai dire, le physharmonica n'était qu'un diminutif de l'*Æoline*, instrument à anches libres d'une plus grande étendue, construit en premier lieu par Eschenbach de Königsbaven, puis modifié par Schlimbach, facteur d'orgues à Ohrdruff; d'ailleurs, le principe de l'anche libre n'appartient à aucun de ces artistes, car il existe depuis plus de deux mille ans dans le *Cheng* des Chinois. C'est le même principe qui, par les travaux de Fourneaux père, de Debain, de Martin de Provins, d'Alexandre, et en dernier lieu de Merklin, a produit l'instrument complet, poussé jusqu'à la perfection, auquel on donne aujourd'hui le nom d'*Harmonium*. (Voy. tous ces noms.)

**HÄNDEL** (1) (GEORGES-FRÉDÉRIC), illustre

(1) Dans la première édition de cette Biographie, j'ai écrit le nom de ce grand artiste conformément à l'orthographe adoptée par lui-même dans la signature de tous ses manuscrits originaux et dans sa correspondance, c'est-à-dire *Handel*, quoique je sasse que Matthæson et d'autres biographes ont écrit selon l'orthographe allemande, *Händel*. Les diverses collections de ses œuvres publiées en Angleterre, tant du vivant de l'auteur qu'après sa mort, ont le nom écrit *Handel*, et toutes les notions biographiques qui ont paru dans le même pays, y compris la grande monographie de M. Schulcher, ont la même orthographe. Cependant le parti que j'avais pris n'a été approuvé ni en France ni en Allemagne : j'ai donc cru devoir reprendre dans cette édition l'orthographe allemande. Toutefois, il est bon de remarquer que M. Charles-Édouard Förstmann, qui a publié l'arbre généalogique de *Handel* à Leipzig, en 1844, a constaté dans les registres de l'é-

compositeur allemand, a passé la plus grande partie de sa vie chez les Anglais, qui l'ont en quelque sorte adopté, et se sont approprié la gloire de ses travaux. Fils d'un chirurgien de Halle, ville de la Saxe, Hændel naquit en cette ville, le 23 février 1685. Dans la première édition de ce livre, j'ai donné, comme tous les biographes anglais et allemands, le 24 février pour la date de la naissance de Hændel; mais M. Förstmann a fait voir que ce jour est celui de son baptême. J'ai aussi indiqué l'année 1684, d'après les mêmes sources; mais l'acte de naissance porte 1685. Dès son enfance Hændel eut un goût si passionné pour la musique, que son père, qui le destinait à la jurisprudence, bannit de chez lui tout instrument de musique, et ne négligea rien pour éteindre ce penchant. Cependant, poussé par un instinct irrésistible, le jeune Hændel, aidé d'un domestique, réussit à placer une petite épinette dans une chambre haute, et, quoi qu'il ne connût pas une note de musique, il parvint à jouer de cet instrument par ses études persévérantes pendant la nuit, tandis que sa famille se livrait au repos. Il n'avait pas atteint sa huitième année lorsqu'il accompagna son père à la cour du duc de Saxe-Weissenfels, où il avait un frère consanguin, valet de chambre du prince. La liberté qu'on lui avait laissée de se promener dans le palais lui faisait trouver des clavecins dans diverses pièces des appartements; rarement il résistait à la tentation d'en jouer lorsqu'il était sans témoins; mais un matin, le service de la chapelle étant commencé, il alla se placer à l'orgue, et le fit résonner. Bien des fautes se faisaient remarquer dans ce qu'il y jouait, mais au milieu de ces irrégularités on distinguait une certaine originalité et un goût d'harmonie peu commun. Le duc envoya son valet de chambre pour s'informer de ce qui se passait, et celui-ci vint l'en instruire, en ajoutant que le jeune improvisateur était son frère. Saisi d'étonnement, le duc fit venir près de lui Hændel et son père, et insista pour qu'on renoncât à faire de cet enfant un docteur en droit, et pour qu'on développât ses heureuses dispositions par une bonne éducation musicale.

De retour à Halle, Hændel fut en effet confié aux soins de Zachau, excellent organiste, digne de servir de guide à ce beau génie dans ses premiers pas. Après lui avoir enseigné les éléments de la musique, Zachau mit entre les mains de

son élève les œuvres des organistes les plus célèbres de l'Allemagne. Ce temps d'étude, qui dura deux ans, fut aussi employé par Hændel à écrire des fugues et des contrepoints conditionnels, genre de musique alors en vogue. Pendant ce temps, il apprenait aussi le latin; et, quoi qu'il n'eût étudié avec soin que la musique, il savait assez bien cette langue, même dans sa vieillesse. Dès l'âge de dix ans il composait des motets qui furent chantés à l'église principale de Halle. Pendant trois ans, il en écrivit un chaque semaine.

Lorsqu'il eut atteint sa treizième année, des amis firent remarquer à son père que Halle n'offrait point de ressources suffisantes pour développer le talent du jeune artiste : il consentit à l'envoyer à Berlin. Arrivé dans cette ville en 1696, Hændel y trouva l'Opéra sous la direction de Bononcini et d'Attilio Ariosti. Le premier, bon musicien, mais plein d'insolence et de vanité, accueillit mal l'enfant extraordinaire, lorsqu'il lui fut présenté; mais Ariosti, dont les manières étaient bienveillantes et douces, lui donna des témoignages d'intérêt, et prit plaisir à l'entendre sur le clavecin. Hændel ne fut pas longtemps à Berlin sans être remarqué par l'électeur (1), qui, charmé de son talent précoce, offrit de faire les frais d'un voyage en Italie pour le perfectionner; mais, par des motifs qui ne sont pas connus, cette offre ne fut point acceptée, et Hændel retourna à Halle. Peu de temps après, il perdit son père (1697) : rien ne le retenant plus alors dans le lieu de sa naissance, il s'en éloigna de nouveau, et se rendit à Leipsick. On manque de renseignements précis sur l'existence de Hændel dans cette ville jusqu'au moment où il se rendit à Hambourg, où était à cette époque le meilleur ou plutôt le seul bon Opéra allemand. Ce fut pendant l'été de l'année 1703 qu'il y arriva. Il s'y lia d'amitié avec Telemann et Mattheson. Nous sommes redevables à ce dernier de renseignements sur ces premiers temps de la carrière d'artiste où Hændel entra alors. D'abord il joua la partie de second violon à l'orchestre de l'Opéra, et personne ne prit garde à lui. Reinhard Keiser était alors le soutien de ce théâtre, par le génie qui brillait dans ses compositions; mais cet illustre artiste s'était malheureusement associé pour l'exploitation du théâtre à un Anglais nommé *Drusike*, dont les folles dépenses ruinaient l'entreprise, et Keiser fut obligé de se cacher quelque temps pour se soustraire aux poursuites de ses créanciers. Il fallut le remplacer dans l'orchestre comme directeur au clavecin :

glise Sainte-Marie de Saint-Laurent, à Halle, que les noms de la famille de l'illustre compositeur sont écrits tour à tour *Hændel*, *Hendel*, *Hendeler*, *Händeler* et *Hendler* (P. 12, note \*), mais plus souvent *Hændel*.

(1) Dans la première édition, j'ai donné à Frédéric I<sup>er</sup> le titre de roi; mais il ne le devint qu'en 1701.

ce fut Haendel qui prit cette place; il la remplit avec une rare habileté, au grand étonnement des autres musiciens, qui le croyaient un idiot dépourvu de talent. A cette époque, dit Mattheson (*Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 93), il composait des airs très-long et des cantates interminables (*unendliche Cantaten*), qui ne brillaient point par le goût, et dans lesquelles il y avait même des fautes contre l'harmonie; mais bientôt les beaux opéras de Keiser lui firent prendre une meilleure direction dans ses travaux.

Comme organiste, Haendel était dès lors au rang des plus remarquables. Mattheson dit qu'on désirait dans son jeu plus de mélodie, mais que ses fugues étaient admirables. Le sentiment mélodique, qui paraît avoir été faible dans ses premières productions, s'est ensuite développé, et domine jusque dans les morceaux les plus sévèrement travaillés de ses beaux ouvrages. Au mois d'août 1703, il fut invité à se rendre à Lubeck avec Mattheson, afin d'y concourir pour le remplacement du célèbre organiste Buxtehude, qui, devenu vieux, voulait prendre sa retraite. Haendel fut jugé digne de succéder à ce grand artiste; mais celui-ci ne voulant se démettre de sa place qu'en faveur de l'artiste qui épouserait sa fille, ni lui, ni Mattheson, ne voulurent souscrire à cette condition; ils revinrent tous deux à Hambourg, après avoir été traités avec honneur par le magistrat de Lubeck.

L'amitié qui unissait Haendel et Mattheson ne se démentit pas jusqu'à la fin de 1704; mais le 5 décembre de cette année, pendant une représentation de *Clodpâtre*, troisième opéra de ce dernier, Haendel était au clavecin lorsque Mattheson, qui jouait le rôle d'Antoine dans son ouvrage, n'ayant plus à paraître dans le dernier acte, voulut revenir à l'orchestre et prendre la place de directeur, conformément à l'usage de l'Italie, où le maître est au clavecin pendant la représentation de son opéra: ce fut l'occasion d'une violente discussion; car Haendel considéra comme un affront pour lui la prétention de son ami, et ne voulut point s'éloigner du clavier. Furieux, Mattheson l'entraîna hors du théâtre après que la représentation eut été terminée. A peine arrivés dans la rue, tous deux mirent l'épée à la main, et là, entourés de spectateurs et d'artistes qui les avaient suivis, ils se battirent avec acharnement. C'en était fait vraisemblablement de la vie de Haendel si l'épée de Mattheson n'eût rencontré sur sa poitrine un large bouton de métal contre lequel elle se brisa. Par les bons offices d'un conseiller de la ville de Hambourg, cette affaire n'eut pas de suite, et les jeunes artistes furent réconciliés. Le 30 décembre, dit

Mattheson (*loc. cit.*), j'eus l'honneur d'avoir Haendel pour hôte, et le même soir nous assistâmes à la répétition de son opéra *Almira*, après quoi nous fûmes meilleurs amis que jamais (1).

Haendel avait un grand nombre d'élèves à Hambourg, ce qui ne l'empêchait pas d'écrire beaucoup de musique pour les instruments, l'église et le théâtre. Le 8 janvier 1705, la première représentation de son opéra intitulé *Almira, reine de Castille*, fut donnée avec succès; mais déjà un autre ouvrage (*Néron*) était prêt: il fut joué le 25 février de la même année, c'est-à-dire environ six semaines après le premier. Il ne fut pas moins bien accueilli que l'autre. Après cet opéra, une lacune se fit remarquer dans l'activité productive de Haendel; car les autres opéras allemands qu'il donna à Hambourg ne furent représentés qu'en 1708 (2). Mais j'ai trouvé l'explication de ce silence de sa muse dans la partition d'un *Laudate* de la main de Haendel, et daté de Rome, le 9 juillet 1707. Un voyage en Italie a donc précédé cette date. Ce premier voyage a été ignoré de tous les biographes; Mattheson même, qui vécut dans l'intimité de Haendel, n'en parle pas; mais la date de l'ouvrage qui vient d'être cité et la signature de l'auteur ne laissent pas de doute à cet égard. *La Résurrec-*

(1) Mattheson ajoute qu'il n'est entré dans ces détails qu'afin de repousser les fausses allégations et les bruits injurieux qui ont couru sur l'affaire dont il s'agit. Certes, ce soin n'était pas inutile, car les bruits dont il se plaint ont été recueillis par l'histoire. Sur des renseignements inexactes, Hawkins a donné dans son Histoire générale de la musique (t. V, p. 368) une notice sur Haendel où il est dit qu'il s'était emparé de vive force de la place d'un autre accompagnateur, soutenu dans cette action inconvenante par la préférence du public; que le rival humilié (dont on ne dit pas le nom) avait dissimulé sa colère pour se venger dans un moment favorable; qu'il l'avait attaqué la nuit, armé d'un poignard, et que les jours de Haendel n'avaient été sauvés que parce qu'une partition placée sous son bras l'avait garanti du coup qui lui était porté. L'auteur anonyme d'une compilation intitulée: *Musical Biography* (W. Singley, Londres, 1814, 3 vol. in-8<sup>e</sup>), a copié Hawkins à ce sujet (t. 2, p. 120); il se serait épargné cette erreur s'il eût consulté une Biographie de Haendel, publiée à Londres en 1784, sous la direction de Smith, élève de ce maître, et les Anecdotes sur Haendel et Smith, rédigées sur les notes de Coxz, où le récit de l'aventure dont il s'agit est conforme à celui de Mattheson.

(2) M. Scheicher dit (*The Life of Handel*, p. 12) que dans son opinion les opéras de ce maître *Daphné* et *Florinda* ont été représentés en 1706: c'est une erreur; car je possède la collection complète des livrets d'opéras représentés au théâtre de Hambourg, depuis 1688 jusqu'en 1748, et les ouvrages de ce genre qui y ont été joués en 1706 sont: 1<sup>o</sup> *la Fedella coronata*; 2<sup>o</sup> *Masaniello* (sic) *Furioso*; 3<sup>o</sup> *Justinus*; 4<sup>o</sup> *Germanicus Römischer General*; 5<sup>o</sup> *la Costanza sformata, oder die lustige Roche des Suens*; tandis que je trouve en 1708, *Die Perseusdette Daphne*; *Die lustige Hochzeit*; *il Fido Amico oder Hercules und Theseus*; *Florinda*; et *Bellerophon*.

lion, oratorio italien ou même auteur, porte la date du 11 avril 1708, et fut écrite à Rome; Hændel n'avait donc point quitté l'Italie depuis le mois de juillet précédent, et ce n'est qu'au retour de son voyage qu'il composa *Florinda* et *Daphné*, opéras allemands que Mattheson considérait comme inférieurs à l'*Almira*. Hawkins et ses copistes se trompent sur toutes les dates des premiers travaux de Hændel; ils n'ont point connu les documents fournis par Mattheson dans ses deux notices. Au nombre des compositions de Hændel écrites à Hambourg se trouve une cantate de la *Passion* avec orchestre, poésie du sénateur *Breckes* de Hambourg, et dont les premières paroles sont : *Mich vom Stricke meiner Sunder*. Le manuscrit de cet ouvrage, écrit en 1704, se trouve à la bibliothèque royale de Berlin.

Vers le milieu de 1708, Hændel partit de Hambourg pour aller à Florence composer *Rodrigo*, son premier opéra italien, à la demande du prince de Toscane, frère du grand-duc Jean-Gaston de Médicis. L'ouvrage fut exécuté à la cour, en octobre de cette année, car j'ai trouvé, en 1841, deux airs de cet opéra (*Forte l'alma, è lieto il volto, et Non mi sprezzar, crudele*) dans la précieuse collection musicale de feu M. Landsberg, à Rome : ils portaient cette date. Le prince fit à l'auteur un cadeau de cent sequins et d'un service de porcelaine. Dans les derniers jours de 1709, Hændel fit représenter à Venise son *Agrippina*, opéra dont le succès eut tant d'éclat, qu'on le joua vingt-sept fois de suite, ce qui était fort rare à cette époque (1). De Venise, il alla à Rome, où il écrivit une cantate intitulée *Il Trionfo*

*del tempo* (1). L'ouverture d'*Agrippina* a donné lieu à une anecdote rapportée par Mattheson, où l'on voit un des traits de cette violence brutale qui malheureusement se reproduisaient souvent dans la vie de Hændel. Corelli exécutait ce morceau devant lui; furieux de ce que ce célèbre violoniste ne lui donnait pas l'expression convenable, Hændel lui arracha l'instrument des mains, et exécuta sa musique comme il voulait qu'on le fît. Corelli, avec sa douceur ordinaire, lui dit sans s'émouvoir : *Ma, caro Sassone, questa musica è nello stilo francese, di ch'io non m'intendo* (Mais, mon cher Saxon, cette musique est dans le style français, à quoi je n'entends rien) (2).

En 1710 Hændel se rendit de Rome à Naples; il y composa pour une princesse espagnole, que Mattheson désigne sous le nom de *Donna Laura*, une pastorale qui a pour titre : *Act, Galathea (sic) e Polifemo*. Cette pastorale est entièrement différente de celle qui a été exécutée ensuite en Angleterre, et que Arnold a publiée dans sa collection des œuvres de Hændel. Ce compositeur resta peu de temps à Naples, et lorsqu'il en partit, il visita plusieurs villes d'Italie, n'y trouva point d'engagement, et résolut de retourner en Allemagne. N'ayant de préférence pour aucune ville, et ne connaissant point Hanovre, il résolut de s'y rendre. Steffani était alors le maître de chapelle de cette cour; il fit au jeune artiste le plus généreux accueil, le présenta au prince et le désigna comme son successeur. Cette époque fut décisive pour le caractère définitif du talent de Hændel; car il adopta dès lors le style élégant de Steffani, et en fit une heureuse fusion avec la vive et piquante modulation de l'harmonie allemande, et avec les qualités de son propre génie. De là vient qu'on remarque une différence très-sensible entre les productions de Hændel qui datent de ce temps et ses ouvrages antérieurs.

L'électeur de Hanovre avait offert à Hændel 1,500 écus d'appointements, avec le titre de maître de chapelle; l'artiste hésitait à accepter ces pro-

(1) M. Schœlcher a placé la représentation de cet opéra à Venise, au mois de janvier 1707; son erreur est évidente, car on lit dans la *Dramaturgia* d'Allacci (Venise, 1755, p. 150) : « *Agrippina*, dramma recitato l'anno 1709, in Venezia, nel teatro di S. Gio. Crisostomo. — In Venezia, appresso Marino Rossetti, 1709, in-12. — Poesia di Vincenzo Grimaldi, Patrio Veneto, per Cardinale di Santa Chiesa e Viceré di Napoli — Musica di Giorgio Federico Hændel, tedesco. » M. le Dr. Chrysander, qui place la représentation de cet opéra en 1708 (G. F. Hændel, tome 1<sup>er</sup>, p. 181), a été également mal informé. Dans le livre qui a pour titre : *Le glorie della Poesia e della Musica* (in Venezia, 1730, in-12), l'*Agrippina* de Hændel est portée à la date de 1710 et en tête des ouvrages de la saison d'hiver qui en Italie s'ouvrait le lendemain du jour de Noël; or, la saison d'hiver, de 1710 avait commencé le 26 décembre 1709. À l'égard de la pastorale *Act, Galathea e Polifemo*, M. le Dr. Chrysander, qui la fait composer à la fin de 1708 et au commencement de 1709, et qui a réuni dans cette même année 1708 la composition de *Rodrigo*, d'*Agrippina*, *Il Trionfo del tempo*, l'oratorio *La Résurrection*, le psaume *Laudate*, et plusieurs autres ouvrages, s'est trompé; car j'ai prouvé que Hændel était à Hambourg dans la même année où il donnait *Daphné* et *Florinda*.

(1) Je me suis trompé lorsque j'ai dit dans la *Revue musicale* (t. VI, p. 170) que la cantate *Il Trionfo del tempo* fut écrite à Florence; c'est la Biographie publiée par Mattheson (Hambourg, 1761, in-12) qui m'a induit en erreur.

(2) M. Schœlcher dit que ce fait est démenti par la meilleure autorité de tout, la partition d'*Agrippina*, ou rien ne ressemble à la musique française; ce jugement est celui d'un amateur dont les connaissances sont insuffisantes. Il s'agit de l'ouverture, dont l'introduction est exactement dans le style de Lully, et dont l'*allegro*, en style fugué d'imitation, n'a aucun rapport avec la musique italienne dont Alexandre Scarlatti et Marcello étaient alors les grands représentants. L'ouverture d'*Agrippina* était et ne pouvait être que de la musique française pour Corelli.

positions, parce qu'il voulait visiter l'Angleterre; instruit de cette circonstance, le prince lui fit dire qu'il lui accordait un congé, et que son traitement lui serait payé comme s'il ne s'était pas éloigné de la cour. Hændel accéda à ces propositions, et partit immédiatement pour Halle, où il voulait visiter sa mère, devenue aveugle. Il vit aussi son ancien maître, Zachau, et quelques amis, puis il se rendit à Londres par Dusseldorf et la Hollande. Il y arriva au mois de décembre 1710. Le directeur du théâtre de Hay-Market l'engagea à écrire un opéra, et *Rinaldo*, que Hændel composa en quatorze jours, fut joué le 24 février suivant. Hawkins et ses copistes disent que le succès théâtral surpassa tout ce qu'on espérait; mais cette assertion est évidemment inexacte, car Burney nous apprend (*General History of Music*, t. IV, p. 225) que depuis le 24 février jusqu'au 2 juin, la pièce n'eut que quinze représentations. Toutefois, la musique fut recherchée avec tant d'empressement, que le marchand de musique Walsh gagna quinze cents livres sterling par sa publication. On cite à ce sujet un mot plaisant dit par Hændel, lorsqu'il eut connaissance de ce bénéfice : *Mon cher monsieur, dit-il à Walsh, il faut que tout soit égal entre nous; vous voudrez donc bien composer le premier opéra, et moi je le vendrai.*

Le congé qui avait été accordé à Hændel était près d'expirer : il lui fallut songer à retourner à Hanovre, et il alla prendre congé de la reine (Anne), qui lui fit de beaux présents et lui témoigna le désir de le voir revenir à Londres. Le premier ouvrage de Hændel, après son retour à la cour de l'électeur, fut la composition de douze duos de chambre, pour la princesse électorale Charlotte, qui fut ensuite reine d'Angleterre. Ces duos, devenus célèbres, sont écrits dans le style de Steffani, mais avec ces modulations vives et inattendues qui sont un des caractères du génie de Hændel.

Après un séjour d'environ neuf mois à Hanovre, il obtint de l'électeur la permission de retourner à Londres pour un temps limité. Il y arriva dans le courant du mois de janvier 1712. Son premier ouvrage fut l'ode pour célébrer le jour de naissance de la reine Anne (*Ode for the Queen Anne's Birth day*), qui fut exécutée le 6 février de cette même année (1). Le 22 novembre, il fit

représenter au théâtre son *Pastor Fido*. Après que le traité de paix d'Utrecht eut été conclu, Hændel reçut de la reine l'ordre de composer un *Te Deum* et un *Jubilate*, qui furent exécutés le 7 juillet 1713, à l'église Saint-Paul, en présence de cette princesse. Le 10 décembre suivant, il fit jouer pour la première fois son *Teseo*, qui fut immédiatement après traduit en allemand pour le théâtre de Hambourg. Chacun de ces ouvrages ajoutait à sa réputation, et leur succès lui rendait agréable son séjour en Angleterre. La reine étant morte le 12 août 1714 (1), l'électeur de Hanovre fut appelé à lui succéder par acte de parlement, et vint prendre possession du trône, sous le nom de Georges 1<sup>er</sup>. Irrité contre Hændel, à cause de l'oubli qu'il avait fait de ses engagements, et aussi parce qu'il avait composé un *Te Deum* pour la paix d'Utrecht, considérée comme désastreuse par tous les princes protestants d'Allemagne, ce monarque éloigna de lui l'artiste à son arrivée en Angleterre. L'amitié du baron de Kilmansegge, chambellan du roi, pour Hændel, s'épuisa longtemps en vains efforts pour le faire rentrer en grâce; enfin, il crut avoir trouvé une occasion favorable dans une partie de plaisir qui devait avoir lieu sur la Tamise, et que le roi avait promis d'honorer de sa présence. Le baron demanda à Hændel de la musique pour cette fête, et celui-ci composa une symphonie suivie de divers morceaux de musique instrumentale. Tout cela est connu dans les œuvres de Hændel sous le nom de *Water-Music*. L'orchestre était placé dans une barque qui suivait celle du roi : le compositeur dirigeait lui-même l'exécution. Georges 1<sup>er</sup> n'eut pas de peine à reconnaître le génie de Hændel dans cette musique; mais, quoiqu'il eût paru satisfait, il ne parla point de l'auteur de l'ouvrage. Le baron attendait avec impatience une occasion favorable pour parler de son protégé : elle se présenta lorsque le roi témoigna le désir d'entendre Geminiani exécuter les nouveaux solos qu'il venait de publier. Craignant que ces morceaux ne répondissent pas à l'attente de Georges 1<sup>er</sup>, si le claveciniste était inhabile, Geminiani demanda que Hændel l'accompagnât : le roi y consentit. Lorsque Hændel se trouva en sa présence, il lui exprima son regret de l'avoir offensé, et sa résolution de réparer sa faute par les plus grands

tions de l'art de vérifier les dates cette indication très-précise : *Anne, fille de Jacques II et de Éléonore, sa première femme, née le 6 février 1665, etc.* Moréri, édition de 1740 et 1789; la *Biographie universelle de Michaud*, et tous les grands recueils biographiques publiés en France, donnent également cette date. Quels livres a donc consultés M. Scheicher ?

(1) M. Scheicher dit que ce fut le 1<sup>er</sup> août : il a été mal informé.

(1) Il est assez singulier que M. Scheicher dise dans une note de son livre (p. 24), que la date de la naissance de la reine Anne ne se trouve pas dans les dictionnaires biographiques, et qu'elle est si peu connue, qu'il ne l'a apprise que par l'obligeance de M. Rimbault, d'après l'autorité d'une gazette anglaise! On lit cependant dans toutes les édi-

efforts de zèle et de reconnaissance. Dès lors il reentra en grâce, et la faveur royale se manifesta en doublant le traitement que la reine Anne lui avait accordé (1).

Déterminé à se fixer en Angleterre, Hændel commença à céder aux instances de quelques personnages riches et titrés, qui témoignaient le désir de lier avec lui une connaissance intime. Le comte de Burlington avait pour ses ouvrages une admiration sans bornes; il offrit au célèbre artiste un logement dans sa maison, qui fut accepté. Dès ce moment, Hændel put se livrer en liberté aux inspirations de son génie. Il assistait fréquemment à des soirées de musique, dont ses compositions faisaient le principal ornement. Quelquefois il allait à Saint-Paul, quand le service du soir était achevé, et là il excitait l'enthousiasme d'une assemblée nombreuse et choisie par son talent d'organiste. Après un séjour de trois années chez le comte de Burlington, séjour pendant lequel il composa son opéra d'*Amadigi*, qui fut représenté le 25 mai 1715, il reçut du duc de Chandos l'invitation de prendre la direction de sa chapelle, dont Pepusch avait été quelque temps le maître. Ce seigneur magnifique ne fut point effrayé par les sacrifices qu'il devait faire pour mettre à la tête de sa musique le premier compositeur du royaume, et peut-être de l'Europe; quelles qu'aient pu être les prétentions de Hændel, elles furent acceptées, et l'illustre artiste alla s'établir, en 1718, à *Cannons-Castle*, résidence du duc. Il y composa vingt grandes antennes pour plusieurs voix et instruments, dont on a publié douze, lesquelles sont mises au nombre de ses plus belles productions. C'est ainsi pour le duc de Chandos qu'il écrivit sa pastorale anglaise d'*Actis et Galatée*, sur un poème de Gay. Cette pastorale est entièrement diffé-

rente de celle qu'il avait composée à Naples. Il est remarquable que le beau chœur de la pièce anglaise : *Behold the monster Polyphemus*, dont l'expression d'horreur et d'effroi a toujours été admirée, est tirée d'un des douze duos de chambre de Hændel, dont les paroles ont un sens tout différent. Indépendamment de ces ouvrages, et nonobstant l'absence de Hændel de l'Angleterre pendant toute l'année 1717, à cause d'un voyage qu'il fit à Hanovre, à la suite du prince de Galles, ce grand artiste a écrit de 1718 à 1720 son *Te Deum* en si bémol, un autre *Te Deum* en la, quelques-uns de ses concertos de hautbois, une suite de pièces pour le clavecin, et l'oratorio *Esther*, le premier ouvrage de ce genre qui fut composé sur des paroles anglaises, et qui fut exécuté pour la première fois à *Cannons-Castle*, le 29 août 1720.

Il paraît que ce fut à Hanovre, en 1717, que Hændel écrivit son oratorio allemand *La Passion*, mais qu'il ne le termina qu'à Londres; car ce fut de cette ville que l'ouvrage fut envoyé à Hambourg, où il fut exécuté, soit à la fin de 1717, soit au commencement de 1718 (1).

Pendant la dernière année du séjour de Hændel chez le duc de Chandos, la plus haute noblesse du royaume forma une association pour la représentation des opéras italiens, au théâtre de Hay-Market; le roi donna mille livres sterling pour sa part dans la réalisation de ce plan. L'établissement prit le titre de *Royal Academy of Music*, et un comité composé d'un gouverneur, d'un vice-gouverneur, et de vingt directeurs, fut chargé de l'administrer. On donna à Hændel la mission de faire le choix des chanteurs. Per-

(1) D'après une note de Malcolm (voyez ce nom), M. Schœlcher (*Life of Handel*, p. 41) et M. le Dr. Chrysander (*G.-F. Handel*, t. I, p. 428) placent la date de l'exécution de l'œuvre de Hændel connue sous le nom de *Water-Music* au 22 août 1718; mais Burney dit que l'ouvrage ne fut composé qu'en 1716, et Arnold a mis au titre de son édition : *The celebrated Water-Music in Score, composed in the year 1716*. Cette date est la bonne, car on vient de voir que Hændel ne reentra en grâce près de George I<sup>er</sup> qu'à l'occasion de l'exécution de quelques-uns des solos de Geminiani, qu'il accompagna au clavecin. Or, les 12 solos pour violon avec basse continue, œuvre 1<sup>re</sup> de Geminiani, dédiés au roi, ne furent publiés qu'en 1718. Il est vrai que le roi se rendit à Hanovre le 7 juillet 1718, et ne revint en Angleterre qu'au mois de janvier 1717; mais rien ne prouve que la fête dont il vient d'être parlé n'a pas eu lieu avant le mois de juillet 1718. Au reste, ces vœux méritent à peine qu'on s'en occupe; M. Schœlcher doit avoir en beaucoup de temps à perdre lorsqu'il a rempli son livre de tant de discussions sur des choses de peu d'importance.

(1) Le premier, j'ai signalé au monde musical l'existence des manuscrits originaux de Hændel, dans ma *Revue musicale* (t. V, p. 877-898, et t. VI, p. 160-176). Je les découvris à Londres en 1828, dans une maison inhabitée où on les avait transportés, avec de vieux meubles provenant du château de Windsor. On n'avait en jusqu'à cette époque que de vagues notions concernant cette précieuse collection. On n'y trouvait alors qu'une *Passion*, en allemand, sur laquelle je donnai cette note (t. V, p. 883) : « On peut aussi considérer comme un oratorio une « *Passion* en allemand. Le manuscrit n'est point de la « main de Hændel, mais une copie qui paraît, d'après la « notation, avoir été faite dans le nord de l'Allemagne. « Cet ouvrage est de la jeunesse de Hændel. Le texte est « pitoyable. » C'est cette même *Passion* à quatre voix et orchestre, qui se trouve à la bibliothèque royale de Berlin, sous le n<sup>o</sup> 268 b. Quant à l'autre *Passion*, qui est aujourd'hui au palais de Buckingham, et que M. Schœlcher y a trouvée, elle n'était pas dans la collection de manuscrits originaux que j'ai fait connaître en 1828. J'ai été induit en erreur lorsque j'ai dit qu'elle a été publiée autrefois à Leipzig, chez Breitkopf; je ne me souviens plus où j'ai trouvé ce renseignement.

suaudé que le succès d'une telle entreprise serait subordonné au mérite des chanteurs, Hændel résolut d'attacher à son spectacle les meilleurs artistes qu'il pourrait se procurer. Dans ce dessein il se rendit à Dresde, et y engagea Senesino et la célèbre *Marguerite Durantasti*. Le premier opéra qu'il écrivit pour le nouveau théâtre fut le *Radamisto*, dont la représentation eut lieu dans l'hiver de 1720. Cet ouvrage fut accueilli avec transport, eut un grand nombre de représentations, et donna à la nation anglaise une haute idée des talents du compositeur. C'est ce même ouvrage qui, traduit en allemand, fut joué à Hambourg, en 1721, sous le titre de *Zénobia*. Hændel était l'âme de la nouvelle entreprise. Cependant, presque au même moment du succès qu'il venait d'obtenir commença contre lui une opposition née de la violence de son caractère et du ton hautain qu'il mettait souvent dans ses relations avec les directeurs et commissaires de l'Académie royale. Les ennemis de Hændel parvinrent à faire engager comme compositeurs Bononcini et Ariosti, en concurrence avec lui. Chacun de ces maîtres eut ses partisans jusque dans le sein de la commission administrative de l'Opéra : pour les mettre d'accord, il fallut décider qu'ils composeraient ensemble un opéra, et que chacun d'eux serait chargé d'un acte. Le sujet choisi fut *Muzio Scevola*. Bononcini écrivit le premier acte; Ariosti, le second, et Hændel, le troisième. Il eut fini son travail le 23 mars 1721. Son génie fut vainqueur dans cette lutte; mais son orgueil s'offensa d'avoir été mis en parallèle avec des hommes qu'il considérait avec raison comme inférieurs à lui.

Depuis 1720 jusqu'en 1726, Hændel écrivit dix opéras; l'*Alessandro*, qui fut le dixième, devint l'occasion de vives disputes qui préparèrent la ruine de l'Opéra. Les applaudissements frénétiques accordés par le public à Senesino avaient rendu ce chanteur hautain, même avec Hændel, qui payait ses dédains par des emportements. Dans le dessein d'humilier sa vanité, le maître engagea pour son *Alexandre* la fameuse cantatrice Faustina Bordoni, qui depuis lors devint la femme du compositeur. Il ne doutait pas que les succès de cette cantatrice ne diminuassent ceux de Senesino; mais des difficultés qu'il n'avait pas prévues vinrent bientôt contrarier ses projets. Une lutte s'établit entre les partisans de Faustina et ceux de la Cuzzoni, autre célèbre cantatrice, qu'on applaudissait depuis plusieurs années; les spectateurs, les musiciens, et jusqu'aux directeurs de l'Opéra, se partagèrent en deux camps ennemis, et bientôt l'amour-propre des deux femmes objets de cette

querelle ne connut plus de bornes. Ne doutant pas que l'exemple de Senesino n'eût été contagieux pour elles, Hændel proposa le renvoi de ce chanteur aux administrateurs du théâtre, et ne put l'obtenir. De son côté, le compositeur se refusa non-seulement à écrire pour cet artiste, mais même à conserver avec lui aucun rapport. Le résultat inévitable de ces dissensions fut la ruine d'un théâtre qui pendant près de neuf ans n'avait connu que la prospérité : il fut fermé vers la fin de 1728. Les Opéras composés par Hændel pendant l'existence de cette entreprise furent : *Floridante*, 1721; *Ottone*, 1722; *Flavio*, 1723; *Giulio Cesare*, 1723; *Tamerlano*, 1724; *Rodelinda*, 1725; *Scipione*, 1726; *Alessandro*, 1726; *Ammeto*, 1727; *Riccardo primo*, 1727; *Siroe*, 1728; et *Tolomeo*, 1728.

Après la dissolution de l'association, quelques nobles, qui s'étaient déclarés les adversaires de Hændel, firent une nouvelle souscription pour l'établissement d'un opéra au théâtre de *Lincoln's Inn Fields* : Senesino y fut engagé. Ce nouvel établissement, dirigé par un comité de douze souscripteurs, ne laissa d'autre ressource à Hændel que de s'associer avec un ancien directeur de spectacle nommé Heidegger, pour organiser un autre opéra au théâtre de Bay-Market. L'acte d'association était fait pour trois ans. A peine fut-il conclu, que Hændel fit un voyage en Italie pour y engager des chanteurs. Ce qu'il en ramena de mieux fut *La Strada*, cantatrice d'un mérite très-remarquable. Le théâtre fut ouvert le 2 décembre 1729, par la première représentation de *Lotario*, opéra de Hændel. Ce maître écrivit *Partenope* pour la clôture de la saison, en 1730, et dans les années suivantes il composa *Porus*, en 1731, *Ezio*, en 1732, *Sosarme*, dans la même année, et reloucha son *Orlando* en 1733; il paraît même qu'il refit à peu près en entier celui-ci. Ayant été informé que ses adversaires se proposaient d'attenter à sa propriété en faisant exécuter son oratorio d'*Esther* et l'*Acis et Galathée*, lui-même les donna à son théâtre en 1732. Dans l'année suivante, Hændel fit un effort de génie en mettant au jour l'oratorio de *Deborah*, l'une de ses plus belles productions. Cet ouvrage acheva d'indisposer contre lui la noblesse, parce qu'il augmenta le prix d'entrée pour les soirées où l'oratorio était exécuté. C'est aussi dans cette même année 1733 que Hændel écrivit son oratorio *Athalie*, qui fut exécuté à Oxford pendant l'été, sous sa direction, et *Ariane*, opéra.

Le terme de l'association étant arrivé, Hændel prit la résolution de se charger de l'entreprise de l'Opéra à ses risques et périls. Pour la réali-



sation de ce projet, il se remit en voyage et alla à la recherche de chanteurs. Il entendit en Italie Farinelli et Carestini. Tous deux étaient des artistes de premier ordre; mais il y avait plus d'entraînement dans Farinelli, plus de ce je ne sais quoi qui est le génie de l'art et qui fait le succès populaire : malheureusement pour les intérêts de Hændel, ce maître lui préféra Carestini.

Jusque-là, ses adversaires n'avaient point eu plus de succès que lui dans leur entreprise; s'ils avaient des chanteurs plus aimés du public, les compositeurs obscurs qu'ils employaient ne pouvaient lutter avec son génie : des deux côtés, il y avait eu des pertes considérables. En 1734, il produisit son *Ariodant*, et dans l'année suivante, *Alcina*. Mais enfin le spectacle rival de Hændel fit l'acquisition de Porpora pour la direction de la musique, et de Farinelli comme premier chanteur; de plus, on le transporta au théâtre de Hay-Market, que Hændel avait été forcé d'abandonner, et qui avait l'avantage d'être au centre de la ville. Obligé de se réfugier avec ses chanteurs au petit théâtre de *Lincoln's Inn Field*, Hændel reconnut bientôt l'impossibilité de s'y soutenir en concurrence avec Farinelli et Senesino réunis; il n'y resta que peu de temps, abandonna son entreprise, et renonça enfin à une lutte désastreuse qui avait ruiné sa bourse, sa santé, et de plus avait porté atteinte à sa réputation; car on doit avouer que les opéras composés par Hændel jusqu'en 1729 sont bien supérieurs à ceux qu'il écrivit ensuite au milieu des ennuis de ses disputes et des embarras de ses spéculations. Des préoccupations de tous genres nuisirent aux inspirations de son génie; d'ailleurs, l'obligation de renouveler seul le répertoire de son théâtre le fit souvent travailler avec précipitation, et ne lui permit pas de terminer ses ouvrages avec soin. La puissance de son génie ne se retrouvait entière que dans ses oratorios. En renonçant à son entreprise d'Opéra italien, son caractère ferme et décidé avait cédé à la nécessité; mais il lui restait encore quelque espoir de soutenir la lutte à l'Opéra anglais de Covent-Garden; il se tourna de ce côté, et fit avec l'entrepreneur un arrangement pour la composition d'une *Alceste*, qu'il écrivit avec rapidité, dont on fit les répétitions, les décorations et les costumes, mais qui, par des circonstances inconnues, ne fut pas représentée. La plus grande partie de cet ouvrage a été ensuite adaptée à l'ode de Dryden, composition admirable connue sous le nom de *Alexander's feast*. Cet ouvrage fut exécuté pour la première fois le 10 février 1736. Dans la même année il donna

*Atalante*, opéra composé à l'occasion du mariage du prince de Galles avec la duchesse de Saxe-Gotha; il écrivit pour la même circonstance l'antienne connue sous le titre de *Wedding Anthem*, et enfin il fit représenter son *Arminio*.

Près de huit années agitées par l'inquiétude et par des soins de toutes espèces, des travaux multipliés, et le chagrin causé par la perte des richesses qu'il avait autrefois amassées, détruisirent la santé de Hændel. On lui conseilla l'usage des eaux de *Tunbridge*; mais, au lieu d'en éprouver du soulagement, ses maux s'accrurent au point que ses facultés morales en parurent altérées; et pour comble de malheur, son bras droit fut frappé de paralysie. Les médecins ne connaissant point de remède à cet accident, l'envoyèrent aux bains d'Aix-la-Chapelle. Ce ne fut pas sans peine qu'il se résolut à y aller; cependant ce voyage lui procura tant de soulagement, que six semaines suffirent pour lui rendre l'usage de son bras. Au commencement de novembre 1736, il retourna à Londres, dans un état de santé satisfaisant, et avec l'esprit retrempé d'une nouvelle énergie. Décidé à ne rien négliger pour regagner la faveur publique, il fit de nouveaux efforts dans les opéras anglais *Justin* et *Berenice*, qu'il écrivit pour le théâtre de Covent-Garden; mais le succès ne répondit pas à ses espérances. Il était devenu évident que la musique dramatique de Hændel avait perdu son attrait pour les Anglais; rien ne prouva mieux leur indifférence à cet égard que la tentative infructueuse de quelques amis de ce grand artiste, qui voulurent publier une collection de ses ouvrages à son bénéfice; car la souscription fut à peine suffisante pour les frais de l'impression. Une seule exception se fit remarquer au milieu de cet oubli : elle vint du comte de Middlesex, qui demanda à Hændel, en 1737, *Pharamond*, opéra, et *Alexandre Sévère*, pasticcio que Hændel traduisit ensuite en allemand. Le comte donna au compositeur mille livres sterling pour prix de ces partitions (1). *Serve*, commencé le 26 décembre 1737, fini le 6 février 1738 et représenté le 14 du même mois; *Deldamie*, commencé le 27 octobre 1739, fini le 30 novembre suivant; et *Imeneo*, opéra fini le 10 octobre de la même année, furent les derniers ouvrages de Hændel pour le théâtre. Ici finit pour le grand artiste une longue suite de tourments et de déceptions : bientôt après il entra dans une carrière nouvelle de gloire et de fortune.

(1) Il y a dissentiment sur ce fait entre Hawkins et Burney; car ce dernier assure que le comte de Middlesex et le duc de Dorset ne se chargèrent de l'entreprise du théâtre que dans l'automne de 1741.

Persuadé qu'un compositeur parvenu à un âge qui touche à la vieillesse est moins propre aux ouvrages dramatiques qu'à la musique grave, Hændel prit, en 1740, la résolution de n'écrire que des oratorios, de la musique d'église et des pièces instrumentales. Déjà il avait composé précédemment les oratorios de *Déborah*, *Esther*, *Israël en Égypte*, et *Athalie*, admirables productions du génie de ce grand homme. S'il en faut croire les biographes anglais, le motif principal de la résolution que Hændel prit d'écrire des oratorios aurait été l'espoir d'une bonne spéculation, parce que l'exécution de ces drames religieux pendant le carême, où tout autre spectacle était interdit, n'occasionnait aucune dépense pour des costumes, des décorations, ni même pour des chanteurs renommés; car l'exécution d'une musique simple et large, dont l'effet était particulièrement dans les chœurs, n'exigeait que de belles voix et une habileté ordinaire. Il est permis de croire en effet que des soins de fortune ne furent point étrangers à la direction que prit alors le talent de Hændel; mais on ne peut mettre en doute que son âme d'artiste n'ait surtout éprouvé le besoin de développer les rares facultés qu'il tenait de la nature et de l'art pour le nouveau genre de musique qu'il adoptait, et de mettre en œuvre son habileté dans le style fugué, si bien approprié aux compositions de cette espèce. Il s'était d'ailleurs déterminé à introduire dans ses oratorios le concerto d'orgue, dont l'invention paraît lui appartenir. Plus de vingt-cinq ans s'étaient écoulés depuis le temps où il se faisait entendre à une société choisie sur l'orgue de Saint-Paul, et depuis lors un petit nombre d'amis savaient seuls qu'il n'avait point de rival en Angleterre comme organiste, et qu'il n'y avait dans toute l'Europe que Jean-Sébastien Bach qui l'emportait sur lui à cet égard. Par exception cependant, le 7 et le 14 avril 1736, où il fit exécuter son oratorio d'*Esther*, il avait exécuté deux concertos d'orgue chaque soir, afin d'exciter la curiosité du public. Son admirable talent d'exécution eut donc pour le public anglais le mérite de la nouveauté: ce ne fut pas une des moindres causes de l'immense succès qu'obtinrent les oratorios. Dans chaque exécution d'un oratorio, il introduisait un concerto d'orgue, presque toujours placé avant le chœur final. C'est ainsi qu'après un air ajouté à son oratorio italien *Il Trionfo del Tempo*, il a écrit ces mots sur sa partition: *Segue il Concerto per l'organo, e poi l'Alleluia*.

Le 28 mars 1738, Hændel avait donné pour son bénéfice son oratorio *Saül*, dont le produit fut, dit-on, de 800 livres sterling, et, selon Main-

waring (auteur de *Mémoires sur la vie de Hændel*), de 1,500 livres) ce qui paraît exagéré. Seül fut suivi de l'ode pour le jour de Sainte-Cécile (*Ode for Santa-Cecilia's day*, 1739), des sonates en trios pour deux violons ou flûtes et violoncelle, 1739; de *L'Allegro ed il Penseroso*, 1740; de *Imeneo*, opéra, 1740, et de *Deidamia* opéra, même année. Ce fut surtout en 1741 que ces séances de musique religieuse obtinrent un succès de vogue lorsqu'on entendit le *Messie* (*Messiah*), considéré à juste titre comme le chef-d'œuvre de Hændel. A l'admiration qu'inspire un si bel ouvrage se joint l'étonnement lorsqu'on se souvient que son auteur était âgé de cinquante-sept ans lorsqu'il l'écrivit, et que toute la partition fut achevée dans l'espace de vingt-quatre jours. Ces faits sont prouvés par le manuscrit original de cette sublime composition qui existe dans la collection appartenant à la reine d'Angleterre. Outre que la notation porte les traces d'une rapidité prodigieuse de main, on trouve en plusieurs endroits des dates écrites par l'auteur, qui ne laissent aucun doute sur l'espèce d'improvisation de ce monument de sa gloire. Au bas de la première page sont ces mots: *Angesangen den 22 August 1741* (commencé le 22 août 1741). A la fin de la première partie, on trouve cette date: *August 28, 1741*. On lit au bas de la seconde partie: *September 6, 1741*. Enfin, après la troisième partie, on trouve cette souscription: *Fine dell' oratorio. G.-F. Handel. September 12, 1741*; et les derniers morceaux ajoutés ou changés furent terminés le 14 du même mois. On a souvent cité la facilité de quelques compositeurs modernes: il est bien peu d'exemples qui égalent celui-là. Hændel était si pressé par les copistes, que sa notation est à peine formée; on a remarqué avec raison que quatre duos italiens, précédemment écrits par Hændel, ont fourni les thèmes de quatre chœurs du *Messie*; ce qui ne doit point étonner, si l'on songe à la prodigieuse rapidité avec laquelle ce grand ouvrage a été composé. La plupart des dates qui se trouvent sur les divers manuscrits de Hændel démontrent que cette facilité de production était une qualité constante de son génie.

Le duc de Devonshire, à cette époque lord lieutenant d'Irlande, ayant invité Hændel à visiter ce royaume, l'illustre compositeur entreprit ce voyage, et arriva à Dublin le 18 novembre 1741. Pendant l'espace de cinq mois, il y fit entendre *L'Allegro ed il Penseroso*, *Acis et Galatée*, l'*Ode de Dryden*, *Esther*, *Alexander's Feast* et *Imeneo*. Le 18 avril 1742 il y donna son admirable *Messie*, au bénéfice de trois ins-

titutions de charité. Le 23 mai suivant, il fit exécuter son *Saül*; et le 3 juin il fit entendre une seconde fois le *Messie*, comme concert d'adieu. Le 13 août il quitta Dublin, et retourna à Londres, après un séjour de près de neuf mois en Irlande.

A peine Hændel avait-il terminé le *Messie*, qu'il commença un nouvel oratorio sur des morceaux choisis du *Samson* de Milton; et son travail fut d'abord très-rapide, car la fin de la première partie est datée du 29 septembre 1741, conséquemment quinze jours après l'entier achèvement du *Messie*. Mais le voyage de Hændel en Irlande, et son long séjour à Dublin ne lui permirent de terminer le *Samson* qu'en 1742. Le succès de ce bel ouvrage fut des plus brillants; et dès lors la supériorité de Hændel sur les autres compositeurs devint pour les Anglais un article de foi; dès lors aussi les oratorios attirèrent chaque année la foule à Covent-Garden. Cependant, la rancune de la noblesse contre l'artiste n'était point encore apaisée : on souffrait impatiemment ses succès; et pour y mettre obstacle on imagina d'interdire les oratorios, sous prétexte que toute assemblée destinée à l'amusement devait être interdite pendant le carême. Peu s'en fallut que la fermeté de Hændel n'échouât encore en cette occasion; mais enfin le peuple prit parti pour lui, sa volonté l'emporta : les oratorios furent entendus chaque année, et le *Messie* devint l'objet d'une admiration générale. A ses précédents oratorios Hændel ajouta, dans l'espace de huit ans, *Sémélé*, *Joseph*, *Hercule*, *Balthazar*, un oratorio de circonstance intitulé *The occasional oratorio, Judas Maccabée, Alexandre Balus, Josué, Salomon, Susanne, Théodora*, le *Choix d'Hercule*, cantate, et *Jephthé*. De plus, il écrivit dans le même temps son grand *Te Deum* (en ré), plusieurs concertos d'orgue, douze concertos de hautbois, plusieurs concertos grossi, et beaucoup d'autres pièces.

Vers la fin de l'année 1750, Hændel s'aperçut de l'affaiblissement de sa vue; le mal augmenta progressivement, et avant la fin de 1751 sa cécité fut complète. *Jephthé*, dont le manuscrit original appartient à la reine d'Angleterre, est le dernier ouvrage sorti de la main de l'artiste. Il fut commencé le 21 janvier 1751, et fini le 27 juillet de la même année. Quelques additions faites à la partition n'ont été terminées que le 30 août suivant : l'écriture du compositeur est fort altérée dans ce manuscrit; et l'on y voit que sa vue était excessivement affaiblie. Au bas d'une des dernières pages, il a écrit d'une main tremblante : *Sweet as sight to the blind* (Doux comme la vue à l'aveugle). Les médecins lui conseillaient

l'opération de la cataracte : il hésita quelque temps à s'y soumettre; mais enfin il se confia aux soins du docteur Sharp, qui tenta cette douloureuse opération à plusieurs reprises et ne put réussir. Convaincu qu'il n'y avait plus d'espoir pour lui de recouvrer la vue, Hændel se soumit à son sort avec courage, et ne s'occupa plus que du soin de se faire remplacer pour la direction de la musique dans l'exécution annuelle des oratorios; Smith, son élève, et fils de son copiste, fut l'artiste qu'il choisit pour cet emploi. Les dernières années de Hændel s'écoulèrent dans une vie douce et calme. Ses forces diminuèrent sensiblement au commencement de 1758; dès lors il prévint sa fin et se résigna. La faiblesse augmenta jusque dans les premiers mois de 1759, et le 13 avril de cette année il s'éteignit. Des obsèques magnifiques lui furent faites à l'abbaye de Westminster; l'évêque de Rochester et le doyen de l'abbaye y officèrent, et les chœurs réunis de Saint-Paul et de Westminster y chantèrent son ancienne funèbre, ainsi que plusieurs autres morceaux de sa composition. Après le service, il fut inhumé dans cette célèbre abbaye de Westminster, réservée à la sépulture des rois d'Angleterre et de quelques grands hommes. Un tombeau en marbre blanc, orné de la statue de l'artiste célèbre, lui fut élevé dans le même lieu, où il se voit encore. C'est près de ce tombeau que l'anniversaire de la mort de Hændel fut célébré avec une pompe extraordinaire, dans des concerts qui furent donnés en 1764, 1785, 1786, et 1787. La musique exécutée dans ces concerts était choisie dans les œuvres de Hændel. La première année, le nombre des chanteurs et des instrumentistes s'élevait à 500; il s'accrut progressivement dans les années suivantes, en sorte qu'il y avait 616 exécutants en 1785, 741 en 1786, et 806 en 1787. Burney a publié la description de ces grandes fêtes musicales, dans un livre de luxe intitulé : *Account of the musical performance in commemoration of Handel* (Notice de l'exécution musicale, en mémoire de Hændel).

Si l'on considère les voyages lointains et fréquents qui remplirent une partie de la vie de Hændel, ses emplois auprès de plusieurs princes et grands seigneurs, ses occupations multipliées comme directeur de spectacle et des concerts, et les embarras de tous genres qu'ils lui suscitèrent, on ne comprend pas qu'il ait trouvé le temps nécessaire pour écrire l'immense quantité d'ouvrages qui est sortie de sa plume; mais telle était son activité dans le travail, qu'aucun de ses moments n'était perdu. Dans les commencements de son séjour en Angleterre, il partageait le temps entre la composition et la

direction des concerts du duc de Rutland, du comte de Burlington, et du duc de Chandos; plus tard il rompit toutes ces relations, et n'en voulut plus former d'autres. Il refusait toutes les invitations qui lui étaient faites, et ne sortait de chez lui que pour l'exercice de ses fonctions comme directeur de spectacle, comme chef d'orchestre, ou comme maître de musique de la famille royale. Toute visite lui était importune; et il n'admettait près de lui que trois amis intimes, les seuls à peu près qu'on lui connaît, à savoir Smith, son élève, un peintre nommé Goupy, et Hurter, teinturier en écarlate. On ne lui connut d'affection pour aucune femme; et il vécut dans le célibat le plus rigoureux. Incessamment livré au travail, il composait et écrivait ses pensées avec une rapidité qui tenait du prodige, ou jouait du clavecin. Celui dont il se servait était un instrument de Ruckers, dont il avait usé le clavier de telle sorte, que les touches étaient creusées comme des cuillers. Le seul goût étranger à la musique qu'on lui ait connu était celui de la peinture; il possédait quelques bons tableaux, et il ne manquait jamais d'aller voir ceux qu'on exposait en vente.

Également ennemi de la parcimonie et de la prodigalité, Hændel avait réglé sa dépense en proportion de son revenu. La portion fixe de ce revenu consistait en six cents livres sterling, dont deux cents lui étaient accordées par la reine Anne, deux cents par le roi Georges I<sup>er</sup>, et le reste lui était payé comme maître de musique des princesses. L'autre portion de son revenu était précaire et dépendait surtout du produit du théâtre ou des concerts; car la vente de ses ouvrages n'eut presque jamais de résultat avantageux que pour le marchand de musique qui en était l'éditeur. A l'époque de sa brouillerie avec la noblesse, il possédait dix mille livres sterling; les désastres de ses entreprises de théâtre absorbèrent non-seulement cette somme jusqu'au dernier schelling, mais obligèrent Hændel à souscrire des billets aux acteurs de son Opéra, pour les sommes considérables qu'il leur devait. Ces artistes quittèrent l'Angleterre, n'emportant que la promesse qu'ils seraient payés : ils le furent en effet plus tard, lorsque les bénéfices considérables qu'il fit dans ses concerts spirituels eurent procuré au célèbre musicien les moyens de se libérer. Ces concerts produisaient annuellement à Hændel environ deux mille livres sterling de revenu. A sa mort il légua mille guinées à l'hospice des enfants trouvés, et environ cinq cent mille francs à ses pauvres parents d'Allemagne.

A l'exception de quelques études latines que

Hændel avait faites dans son enfance, son éducation avait été négligée; il ne savait bien que la musique et la langue italienne. Un long séjour, en Angleterre lui avait donné assez d'habitude de l'anglais pour sentir les beautés des poètes et pour les bien exprimer; mais il prononça toujours les mots de cette langue avec l'accent allemand. Dans sa conversation, il mêlait souvent les idiomes des diverses contrées où il avait résidé, surtout lorsqu'il était animé ou ému par la colère, ce qui donnait à son langage l'air le plus étrange, et parfois le plus comique.

Deux grands défauts ternissaient l'éclat qui jaillissait sur lui des productions de son génie. Le premier était une violence de caractère, un emportement qui ne connaissait point de bornes; le second, une intempérance qui le faisait souvent s'abandonner aux excès les plus condamnables. Dans les accès de sa colère, il était capable de se porter aux dernières extrémités : c'est ainsi que, dans un mouvement de fureur contre la cantatrice Cuzzoni, qui refusait de chanter l'air : *Falsa imagine*, de son opéra d'*Othon*, il la prit dans ses bras, et la menaça de la jeter par la fenêtre si elle persistait dans son refus. Quelquefois ses emportements avaient un côté plaisant : on cite à ce sujet l'aventure suivante. Le D. Morell, poète d'opéra qui arrangeait ses livrets, osa un jour lui faire remarquer qu'un passage de sa musique n'était pas en harmonie avec le sens de ses paroles : au lieu de prendre cette remarque en considération, Hændel, pâle de colère, s'écria : *Voulez-vous m'apprendre mon art? Ma musique est bonne, elle est excellente; ce sont vos paroles qui ne valent pas le diable!* puis, se mettant au clavecin et frappant le clavier de toute sa force : *La voilà, ma musique! Je vous répète qu'elle est bonne, excellente, parfaite! Allez-vous-en faire des paroles sur ma musique!* De telles habitudes auraient dû, ce semble, contracter les traits de son visage, et leur donner un caractère dur; mais il n'en était point ainsi. Sa figure était belle et noble; sa taille était élevée; il avait beaucoup d'embonpoint; sa démarche était lourde et sans grâce; mais lorsque rien ne l'agitait, son extérieur annonçait de la douceur et de la tranquillité. La plupart des portraits qu'on a de lui manquent de ressemblance; ils sont en grand nombre. Les plus connus ont été gravés : 1<sup>o</sup> par J.-G. Wolfgang, gr. in-fol., à Berlin; 2<sup>o</sup> par Houbraken, in-fol., 3<sup>o</sup> par Faber, d'après Hudson, in-fol.; 4<sup>o</sup> par Schmidt, d'après le même, in-fol.; 5<sup>o</sup> par Rebecca, d'après le même, in-4<sup>o</sup>; 6<sup>o</sup> par Grignon, pour l'histoire de la musique de Hawkins; 7<sup>o</sup> par Rolken, pour la vie de Hændel par Mattheson; par Henne,

d'après Bartolozzi, pour la description des fêtes musicales de Westminster, de Burney; 9° par Hardy, gr. in-fol., pour une collection de dix-huit airs de Hændel, publiée à Londres en 1790; 10° par Handings, d'après Denner, pour les *Anecdotes sur Hændel et sur Smith*, publiées à Londres en 1799, gr. in-4° : celui-ci paraît être le plus ressemblant.

Le caractère dominant du talent de Hændel est la grandeur, l'élévation, la solennité des idées. Autour de cette qualité, qu'il a portée jusqu'au sublime, se groupent d'autres genres de mérites secondaires, qui font de plusieurs de ses ouvrages des modèles de perfection en leur genre. Ainsi, la modulation, quoique souvent riche, inattendue, est toujours douce et naturelle; ainsi, l'art de disposer les voix et de les faire chanter sans effort paraît lui avoir été aussi facile qu'aux maîtres italiens de la bonne école, quoique la texture serrée de son harmonie présentât des obstacles à cette facilité. On a accusé Hændel de manquer de mélodie : cette critique ne me paraît pas fondée. C'est de la mélodie, et de la mélodie des plus suaves que celle de quelques airs de *Radamiste*, d'*Othon*, de *Renand*, de *Rodelinde*, et de plusieurs autres opéras de Hændel, mais de la mélodie qu'on ne peut apprécier qu'en se plaçant à un certain point de vue pour apercevoir tout ce qu'il y a de profond et d'expressif dans ses accents. C'est aussi de la mélodie qu'on trouve dans plusieurs pièces de ses suites de clavecin, mais de la mélodie environnée de détails si riches, qu'elle ne peut être sentie que par une oreille exercée et délicate. C'est surtout dans les chœurs que Hændel est incomparable pour la grandeur du style, la netteté des pensées, et la progression de l'intérêt. L'effet de ces morceaux, dont le plus grand nombre n'est accompagné que par des violons, des violes et des basses, est immense et accuse des proportions colossales. Telle est même la puissance de ces chœurs, que, loin d'y ajouter par le luxe de l'instrumentation moderne, on ne pourrait que l'affaiblir. Mozart, cet homme dont le sentiment musical fut une des merveilles de la nature, Mozart, dis-je, avait bien compris cette difficulté d'augmenter l'effet des chœurs de Hændel; car, après avoir ajouté des parties d'instruments à vent au *Messie*, il disait qu'il n'avait réussi à colorer que les airs. Beethoven, si riche et si puissant dans les effets de ses compositions, se prosternait aussi devant le grandiose de Hændel, et avouait que la simplicité de ses moyens était une véritable magie.

Deux hommes sortis de la même école furent en présence dans la première moitié du dix-huitième siècle; ils furent les géants de la musique

de leur époque : ces deux hommes sont Hændel et Jean-Sébastien Bach. On a souvent essayé de les comparer, dans le but de donner la palme à l'un ou à l'autre; il me semble qu'ils ont été tous deux mal appréciés. A l'exception de quelques formes de style, inhérentes à l'époque où ils vécurent, les routes qu'ils suivirent et les qualités de leur génie sont absolument différentes. Point d'analogie dans le but qu'ils se proposèrent; point de rapport exact dans leurs travaux; donc point de vainqueur ni de vaincu. Toutefois, l'appréciation parallèle de ces deux grands artistes n'est point sans intérêt pour l'histoire de l'art, car elle est de nature à faire comprendre par combien de voies différentes l'homme de génie peut fournir une noble et belle carrière.

L'éclat des succès de Hændel fut basé pendant près de trente ans sur des productions de musique dramatique plus que sur d'autres ouvrages; J.-S. Bach n'a point écrit pour le théâtre : il n'y a donc pas d'analogie entre eux sur ce point; mais tous deux ont écrit de la musique d'église, des oratorios, des cantates, de la musique instrumentale; tous deux ont été de grands organistes, et ont composé pour l'orgue et le clavecin : voyons ce qui les distingue dans ces choses, par la direction qu'ils ont prise.

Hændel, incessamment placé en évidence, désirant et recherchant la faveur publique, et s'adressant à des assemblées nombreuses, qu'il fallait émuouvoir, a dû s'occuper des moyens qui pouvaient le mieux atteindre ce but. Soit que la nature l'eût doué originairement des qualités qui pouvaient y conduire plus sûrement, soit que ces qualités aient été le résultat de l'art et de l'observation, il est certain qu'il y arriva principalement par la netteté de la pensée et par la simplicité des moyens, évitant toute complication qui aurait pu nuire à une facile perception, chez un peuple dont l'éducation musicale était peu avancée. C'est aussi par les mêmes motifs que s'il y a dans ses compositions richesse et variété de motifs, il y a uniformité dans la manière de les traiter. Ouvrez tous les opéras, tous les oratorios de Hændel, vous y verrez une imagination féconde dans la production des motifs, mais une instrumentation presque partout la même, et des formes identiques dans toutes les circonstances analogues. Nul doute que ce ne fût ainsi qu'il fallait faire pour que l'attention ne fût pas distraite des beautés fondamentales qui rendent ces grandes compositions impérissables; mais enfin on ne peut nier que Hændel ne soit tombé dans la formule à cet égard. La musique d'église de ce grand homme a été aussi écrite pour des occasions données et toujours solennelles; les mêmes

conditions se retrouvaient donc dans ses compositions de cette espèce, parce que les circonstances étaient semblables.

Bach, organisé sans doute d'autre manière, s'est trouvé aussi pendant toute sa vie dans une situation absolument différente. Vivant presque toujours isolé, dans de petites villes, et dans les fonctions modestes d'organiste ou de maître d'école, l'art n'existait pour lui qu'en lui seul. N'ayant point d'auditoire, point d'appât de fortune, il ne travailla que pour se plaire, et la récompense de ce qu'il fit pour l'art ne se trouva que dans l'art lui-même. Son âme chaleureuse et son vaste cerveau purent concevoir à loisir d'immenses combinaisons dominées par de grandes pensées, sans s'inquiéter de l'effet extérieur et de l'opinion d'une assemblée. Rien de tout ce qu'il faisait n'était destiné à voir le jour; du moins l'artiste le croyait. Chaque création de son génie allait prendre place dans une armoire quand elle était achevée; elle était suivie d'une création nouvelle. Point d'entraves donc; point de considération du succès; point de formules. De là ces hardiesses inouïes et ces inventions qui débordent dans sa *Passion*, dans sa messe en si mineur, dans les psaumes, et dans plus de cent cantates ornées d'instrumentations toutes originales. De là, dis-je, ces trésors d'imagination qui n'ont été tirés de l'oubli que plus d'un demi-siècle après la mort de leur auteur.

Mais par cela même que Bach n'a point soumis sa musique d'église, ses oratorios, ses cantates, ses plus belles compositions instrumentales à l'effet de l'exécution devant de nombreuses assemblées; par cela même qu'il n'a été connu de ses contemporains que comme le plus grand organiste de son temps, ses inventions, si hardies, si multipliées, n'ont point exercé d'influence sur l'art de son époque; et lorsqu'elles ont été connues, les transformations que cet art avait éprouvées depuis environ soixante-dix ans étaient telles, qu'il ne s'est plus trouvé qu'un petit nombre d'hommes assez éclairés pour apprécier ces œuvres singulières, qui se présentent à nous comme des abstractions sublimes plutôt que comme des monuments de l'histoire de l'art. Hændel représente une époque de cette histoire: il en est l'expression réalisée dans l'ordre le plus élevé; Bach a été au delà; par un effet de la plus vaste conception, il s'est affranchi de toute formule; il a conçu dans ses ouvrages la variété infinie des formes; et ces formes incessamment modifiées ne sont que les accessoires d'une pensée grande et forte qui domine tout. Mais ces orchestres doubles ou triples, ces deux ou trois chœurs, qui ont tous des desseins différents, offrent à l'attention une si

grande complication d'éléments divers, que l'esprit en est comme accablé. Un mûr examen fait découvrir le lien qui unit tous ces éléments et les dirige vers le but; mais où trouver une population douée de l'attention nécessaire, et capable de faire un effort continu d'intelligence pour comprendre une telle musique?

En résumant ce qui vient d'être dit, on voit que Hændel se distingue par la netteté de la pensée, Bach par la profondeur; Hændel est grand par sa simplicité, Bach par ses combinaisons complexes. Tous deux sont doués d'un vif sentiment du beau; mais ce sentiment se manifeste chez eux dans des ordres d'idées absolument différents.

Il était entre eux une autre différence; mais celle-ci était tout à l'avantage de Bach. Tout ce qu'on sait de la vie de Hændel démontre que la musique tout entière se résumait dans son esprit en ses propres ouvrages. Il ne s'occupait guère des travaux des autres compositeurs de son temps, à moins que ce ne fût dans une vue de critique, et ne paraissait aimer l'art que pour la gloire et pour les autres avantages qu'il en recevait. Il n'en était pas ainsi de Bach: admirateur passionné de tout ce qui était beau, il recherchait avec empressement les artistes distingués, et rendait une justice impartiale à leur mérite. On sait qu'il se rendit inutilement plusieurs fois à Halle pour y voir et entendre Hændel, aux différentes époques où celui-ci visita l'Allemagne, tandis que Hændel n'a jamais manifesté le désir de connaître Bach, que la renommée lui signalait comme son rival le plus redoutable sur l'orgue.

Les œuvres de Hændel se divisent en cinq classes, qui sont : 1° les opéras; 2° les oratorios; 3° la musique d'église; 4° la musique de concert et de chambre; 5° la musique d'orgue et de clavecin. La liste suivante de ces productions est la plus complète qu'on connaisse.

I. OPÉRAS ALLEMANDS : 1° *Almira*; à Hambourg, 1704. — 2° *Néron*; ibid., 1705. — 3° *Florendo*; ibid., 1708. — 4° *Daphné*; ibid., 1708. — 5° *Théséus*; Londres, 1711. — 6° *Amadis*; ibid., 1715. — 7° *Admète*; ibid., 1727. — 8° *Alexandre Sévère*, pasticcio tiré des œuvres de l'auteur. — II. OPÉRAS ITALIENS : — 9° *Rodrigo*; à Florence, 1708. — 10° *Agrippina*; Venise, 1709. — 11° *Actéon, Galatée et Polifème*, pastorale; Naples, 1710. — 12° *Rinaldo*; Londres, joué le 24 février 1711. — 13° *Pastor fido*, ibid., le 22 novembre 1712. — 14° *Teseo*, le 10 décembre 1713. — 15° *Amadigi*, le 25 mai 1715. Cet opéra est le même, sauf quelques changements, que l'*Amadis* en allemand. Un manuscrit origin

viage se trouvait en 1844 chez MM. Kalkin et Budd, à Londres. M. Rimbault, dont les grandes connaissances musicales sont connues (voyez ce nom), a constaté l'authenticité de ce manuscrit par une note annexée à cette précieuse relique.

— 16° *Radamisto*; *ibid.*, le 27 avril, 1720. — 17° *Muzio Scevola*. La partition originale porte a date du 23 mars 1721. — 18° *Floridante*; au mois de décembre 1721. — 19° *Ottone*; Londres, 1722. — 20° *Flavio*; *ibid.*, mai 1723. — 21° *Giulio Cesare*; *ibid.*, 1723. — 22° *Tamerlano*; *ibid.*, commencé le 3 juillet 1724, fini le 23 du même mois. — 23° *Rodelinda*; Londres, achevé le 30 janvier 1725. — 24° *Scipione*; *ibid.*, fini le 2 mars 1726. — 25° *Alessandro*; *ibid.*, achevé le 11 avril 1726. — 26° *Ammeto*; 1727. — 27° *Riccardo*; *ibid.*, achevé le 16 mars 1727. — 28° *Stroe*; *ibid.*, représenté le 5 février 1728. — 29° *Tolomeo*; *ibid.*, fini le 19 avril 1728. — 30° *Lotario*; *ibid.*, représenté le 2 décembre 1729. — 31° *Partenope*; *ibid.*, fini le 12 février 1730. — 32° *Poro*; *ibid.*, fini le 16 janvier 1731. — 33° *Sosarme*; *ibid.*, fini le 4 février 1732. — 34° *Orlando*; *ibid.*, fini le 20 novembre 1732. — 35° *Ezio*; *ibid.*, 1733. — 36° *Ariana*; *ibid.*, fini le 5 novembre 1733. — 37° *Tito*, fini au commencement de 1734; non représenté. — III. OPÉRAS ANGLAIS : 38° *Alceste*; Londres, 1734. — 39° *Ariodant*; *ibid.*, achevé le 24 octobre 1734. — 40° *Alcine*; *ibid.*, représenté le 8 avril 1735. — 41° *Atalante*; *ibid.*, fini le 22 avril 1736. — 42° *Arminius*, fini le 3 octobre 1736. — 43° *Justin*; *ibid.*, commencé le 14 août 1736, fini le 7 septembre de la même année. — 44° *Berenice*; *ibid.*, commencé le 18 décembre 1736, fini le 18 janvier 1738. — 45° *Pharamond*; *ibid.*, commencé le 15 novembre 1737, fini le 24 décembre de la même année. — 46° *Xercès*, commencé le 26 décembre 1737, fini le 6 février 1738; représenté le 14 du même mois. — 47° *Alexandre Sévère* (différent de l'opéra allemand), mars 1738. — 48° *Deidamie*, pasticcio avec des morceaux nouveaux, commencé le 27 octobre 1739, fini le 30 novembre suivant. — 49° *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, opéra allégorique, commencé le 19 janvier 1740, fini le 4 février suivant. — 50° *Le Parnasse en fête*, intermède, 1734. — 51° *Imeneo*, pasticcio, fini le 10 octobre 1740. — 52° *Actis and Galathea*, pour le duc de Chandos, 1719. — IV. ORATORIOS : 53° *Passion*, en allemand, de la jeunesse de Hændel. Le manuscrit de cet ouvrage, qui n'est point de la main de Hændel, se trouve dans la collection de la reine d'Angleterre. On en trouve une copie à la Bibliothèque royale de Berlin. — 54° *Il Trionfo del*

*Tempo*; Florence, 1707. — 55° *La Resurrezione*, fini à Rome, pour le jour de Pâques, le 11 avril 1708. — 56° *Esther*, chez le duc de Chandos, le 20 août 1720 (sur des paroles anglaises). — 57° *Deborah* (sur des paroles anglaises); Londres, 1733. — 58° *Athalie*; *idem, ibid.*, 1735. — 59° *Israel en Égypte*; *idem, ibid.*, 1738. — 60° *Saül*; *idem, ibid.*, 1738. — 61° *Le Messie*; *idem, ibid.*, commencé le 22 août 1741, fini le 14 septembre suivant. — 62° *Samson*; *idem, ibid.*, fini le 12 octobre 1742. On dit dans plusieurs notices sur la vie de Hændel que cet ouvrage fut écrit par Smith, sous la dictée de l'auteur, après que celui-ci eut été frappé de cécité; mais c'est une erreur, car Hændel ne perdit la vue qu'en 1751. Son manuscrit original, signé par lui, existe dans la collection de la reine d'Angleterre. — 63° *Semélé*; *idem, ibid.*, commencé le 3 juin 1743, fini le 4 juillet suivant. Cet ouvrage n'est point un oratorio à proprement parler: c'est plutôt une cantate dramatique. — 64° *Joseph*; *idem, ibid.*, 1743. — 65° *Hercule*; *idem, ibid.*, commencé le 19 juillet 1744, achevé le 17 août suivant. — 66° *Balthazar*; *idem, ibid.*, commencé le 23 août 1744, exécuté le 23 septembre de la même année. — 67° *Occasional Oratorio*; *idem, ibid.*, 1745. Cet ouvrage fut exécuté à l'occasion de la victoire de Culloden; c'est de là que lui vint son titre. — 68° *Judas Machabée*; *idem, ibid.*, commencé le 19 juillet, fini le 11 août suivant. — 69° *Alexandre Balus*; *idem, ibid.*, commencé le 1<sup>er</sup> juin 1747, fini le 30 du même mois, exécuté le 4 juillet suivant. — 70° *Josué*; *idem, ibid.*, commencé le 19 juillet 1747, fini le 18 août suivant. — 71° *Suzanne*; *idem, ibid.*, belle composition peu connue, commencée le 11 juillet 1748, achevée le 9 août de la même année. — 72° *Salomon*; *idem, ibid.*, 1748. — 73° *Theodora*; *idem, ibid.*, commencé le 24 juin 1849, fini le 17 juillet suivant, exécuté le 27 du même mois. — 74° *Le Triomphe du temps et de la vérité*, traduit de l'italien, avec quelques changements; *idem, ibid.*, 1750. — 75° *Jephté*, dernier ouvrage sorti de la main de Hændel, commencé le 23 janvier 1751, fini le 17 juillet de la même année. — V. MUSIQUE D'ÉGLISE : 76° Environ soixante Moëts allemands et cantates religieuses, composés à Halle, depuis l'âge de seize ans jusqu'à celui de dix-neuf. Il existe vingt-trois de ces morceaux à deux, trois, quatre et cinq voix, avec deux violons et orgue, dans la collection de la reine d'Angleterre; les manuscrits n'ont point de date. — 77° *Laudate pueri*, à quatre voix et orchestre, écrit à Rome, et achevé le 8 juillet 1707. — 78° *Dixit*, à cinq (en sol mineur), fini

à Rome, le 4 avril 1707. — 79° Messe à quatre voix, 2 hautbois, alto et orgue, écrite à Naples en 1710. — 80° *Te Deum* (en re) composé pour la paix d'Utrecht, et exécuté à Saint-Paul en 1714. — 81° *Jubilate*, grand motet à 4 voix et orchestre, composé pour la même circonstance. — 82° Plusieurs antiennes anglaises à 3, 4, 5 voix et orgue, pour le service de la chapelle du roi Georges I<sup>er</sup>, à Londres, en 1717. — 83° Douze grandes antiennes anglaises à 4 voix et orchestre, composées en 1719 et 1720 pour la chapelle du duc de Chandos, gravées à Londres en partition. — 84° Grande antienne du couronnement de Georges I<sup>er</sup> (*My Heart is inditing*). — 85° Autre grande antienne (*The King shall rejoice*), pour la même circonstance. — 86° Autre antienne (*Let thy hand be strengthen'd*) pour la même circonstance. — 87° Autre grande antienne (*Zadok, the priest*) pour la même circonstance. — 88° Antienne pour le couronnement du roi Georges II, à quatre voix, orgue et orchestre, composée en 1727. — 89° Antienne ou cantate funéraire pour la mort de la reine Caroline, à 4 voix et orchestre, l'une des plus considérables compositions de Hændel, écrite en 1737. — 90° Antienne nuptiale (*Wedding Anthem*) pour le mariage du prince de Galles, père de Georges III, à quatre voix et orchestre, grande et belle composition. — 91° *Te Deum* (en si bémol), à 4 voix et orchestre, gravé en partition dans la collection d'Arnold. — 92° *Te Deum* (en la), à 4 voix et orchestre (dans la même collection). — 93° *Te Deum* (en re) bref, à 4 voix et orchestre (dans la même collection). — 94° Grand *Te Deum* à 4 voix et orchestre, connu sous le nom de *Te Deum de Dettingen*, parce qu'il a été composé et exécuté à l'occasion de la bataille de Dettingen, gagnée en 1743 par les Autrichiens et les Anglais, réunis sous le commandement de Georges II. Ce *Te Deum* est célèbre. — 95° Antienne de Dettingen, à 5 voix et orgue, composé pour la même circonstance. — 96° Grand *Jubilate* précédé et suivi de symphonies, pour la même circonstance. — 97° Psaumes allemands, à quatre voix et orchestre, écrits à Hambourg de 1703 à 1709, et publiés en 3 volumes in-fol., dans cette ville, chez Christiani, savoir : 1° *Lobstget Gott, ihr Engel des Herrn*; 2° *Kommt, Herr, lassst uns singen unserm Gott*; 3° *So wie der Hirsch nach Labung lechzt*; 4° *Der her ist mein Licht*; 5° *Herr, mach' dich auf*; 6° *Erbarme meiner dich, o Gott*; 7° *Mein Lied singet laut*. — VI. MUSIQUE DE CONCERT ET DE CHAMBRE : 98° Beaucoup d'airs détachés et de cantates avec

orchestre, sur des paroles allemandes, composés à Hambourg, depuis 1703 jusqu'en 1708. La plupart de ces morceaux, qui n'ont jamais été publiés, se trouvent dans la collection des manuscrits originaux de Hændel appartenant à la reine d'Angleterre. — 99° Environ deux cents cantates avec accompagnement de clavecin, composées pour le service de la cour de Hanovre, depuis 1711 jusqu'en 1713. — 100° Une suite de duos à deux voix avec basse continue, composés pour l'électrice de Hanovre. Ces duos ont été publiés à Londres en 1714, par Walsh, et ont été reproduits avec un choix de cantates, en deux volumes, par Arnold, dans sa grande collection des œuvres de Hændel. — 101° Ode à la reine Anne, à quatre voix et orchestre, écrite au mois de décembre 1713. — 102° *Water Music*, suite de diverses pièces instrumentales composées pour une fête sur la Tamise donnée au roi Georges I<sup>er</sup>. — 103° *Fire Music*, suite de pièces instrumentales composées pour un feu d'artifice, à l'occasion de la bataille de Dettingen. — 104° *La Fête d'Alexandre*, grande cantate à quatre voix et orchestre, mal à propos considérée en France comme un oratorio. — 105° Sonates en trios pour deux violons, et violoncelle, ou deux hautbois et basse continue, souvent réimprimées, deux suites. — 106° Cantates à trois voix et basse continue. Plusieurs éditions en un volume in-fol. — 107° Douze grands concertos pour quatre violons, 2 violons, violoncelle et basse continue pour clavecin ou orgue; plusieurs éditions. — 108° Symphonie concertante pour divers instruments, publiée par Arnold dans sa collection. — 109° Douze concertos pour hautbois et orchestre; plusieurs éditions. — 110° Douze solos pour flûte allemande et basse continue, composés pour le prince de Galles. — VII. MUSIQUE D'ORGUE ET DE CLAVECIN : 111° Leçons pour le clavecin composées de pièces de différents genres; trois suites souvent publiées en Angleterre, en France et en Allemagne. Ces compositions sont du plus beau style, et ne peuvent être mises en parallèle qu'avec les pièces du même genre composées par J.-S. Bach. — 112° Six fugues pour le clavecin, différentes de celles qui se trouvent dans les suites, publiées par Arnold. Elles ont été aussi publiées comme fugues pour l'orgue, avec le numéro d'œuvre 3. — 113° Dix-huit concertos pour l'orgue, divisés en trois suites, dont la troisième a été publiée pour la première fois en 1797. Ces concertos ne sont pas dans le grand style de l'orgue; Hændel ne les a composés que pour plaire au public, et l'attirer aux oratorios. La troisième suite de l'édition pu-



blée par Walsh est donnée comme deuxième suite dans l'édition des œuvres complètes d'Arnold.

Tel est l'ensemble prodigieux d'ouvrages sortis de la plume de Hændel : presque toutes ces compositions sont de grandes dimensions, et l'on conçoit à peine qu'un seul homme ait pu suffire au travail matériel qu'elles ont exigé. On a fait plusieurs éditions de presque toutes ces productions. Les plus importantes sont les premières éditions anglaises publiées par Walsh, Meare et Cluer, où se trouvent les opéras italiens et anglais représentés à Londres, les oratorios, les cantates italiennes, les *Te Deum*, *Jubilate* et grandes antiennes, et les pièces d'orgue. Ces éditions ne sont pas belles; mais elles ont le mérite de la correction. Le roi Georges III, qui n'aimait ou plutôt ne connaissait que la musique de Hændel, voulut élever un monument à la gloire de ce grand artiste, dans une édition complète de ses œuvres, exécutée avec beaucoup de luxe typographique; Arnold (*voy. ce nom*) fut chargé de la direction de cette entreprise, et le roi lui confia les manuscrits autographes de Hændel qu'il avait acquis à l'époque de sa mort; mais Arnold ne justifia ni la confiance du prince ni l'attente des amateurs, car son édition est remplie de fautes. Il n'a pas profité des ressources que lui offraient les manuscrits originaux pour les variantes; et s'il a publié quelques ouvrages qui n'avaient point vu le jour pendant la vie de l'auteur (par exemple l'oratorio de la *Résurrection*), il y a laissé plus de fautes encore que dans les copies des anciennes éditions. De là vient que les partitions de Hændel publiées par Walsh sont aujourd'hui plus recherchées par les connaisseurs que la collection d'Arnold, dont les exemplaires étaient originairement cotés à un prix fort élevé, surtout en grand papier. Cette collection, d'ailleurs, n'a pas été achevée : on y trouve tous les oratorios, à l'exception de la *Passion*, en allemand, formant 21 volumes in-fol., cinq *Te Deum*, l'antienne et le *Jubilate* de Dettingen, les grandes antiennes du duc de Chandos, les antiennes des couronnements de Georges I<sup>er</sup> et de Georges II, l'antienne funéraire de la reine Caroline, et l'antienne nuptiale, en 17 volumes. *La Fête d'Alexandre*, *Water Music*, *Fire Music*, les douze grands concertos, la symphonie concertante, les concertos de hautbois, les trois suites de concertos d'orgue, les suites et les fugues de clavecin, les solos de flûte allemande, l'ode à la reine Anne, une musique de ballet intitulée *Mask*, les duos de chambre à 2 voix et les cantates en trios, 18 volumes; mais *Sosarmes*, *Acis*

et *Galathée*, *Thésée*, *Jules César*, *L'Allegro*, et *Agrippine*, sont les seuls opéras qu'Arnold a publiés. Une belle et correcte édition a été entreprise vers 1835, par une société d'artistes distingués, au nombre desquels on remarque MM. W. S. Bennet, Macfarren, Mendelsolm, Moscheles, Rimbault, etc. Il en a été publié douze volumes, dont *Israël*, *Esther*, le *Messie*, *Belshazzar*, *Samson*, *Judas Machabée*, *Saül*, les antiennes du couronnement et de Dettingen, *L'Allegro*, l'*Ode de Dryden*, et *Acis et Galathée*, mais il n'y a pas eu de souscripteurs en nombre suffisant pour continuer l'entreprise.

Le *Te Deum* de la paix d'Utrecht a paru à Leipsick, chez Schwickert, en 1783, par les soins du maître de chapelle Hiller. Mozart a ajouté des instruments à vent au *Messie*, avec un texte allemand, et la partition, ainsi arrangée, a paru à Leipsick, chez Breitkopf et Härtel. M. Gasse a publié à Paris, en 1827, une partition du même oratorio avec l'instrumentation de Hændel, le texte anglais, une traduction française et un accompagnement de piano. Adrien, chanteur de l'Opéra de Paris, a placé un texte latin sur le même ouvrage; la partition manuscrite avec ce texte existe à la bibliothèque du Conservatoire. Choron a fait graver, en 1826, les parties de chœur séparées, avec cette version. Le même éditeur a publié ensuite les oratorios de *Samson*, d'*Athalie* et *La Fête d'Alexandre* avec une traduction italienne et un accompagnement de piano. Les oratorios de *Josué*, *Israël en Égypte*, *Judas Machabée*, *Samson*, *Saül*, *Athalie* et *Jephthé* ont été publiés à Berlin, à Francfort, à Vienne et à Bonn, avec des textes allemands, en grande partition et en partition pour le piano. Breitkopf et Härtel, de Leipsick, ont donné une édition du 100<sup>e</sup> psaume (*Jauchzede dem Herrn*), à 4 voix et orchestre. L'antienne du couronnement de Georges II et le *Te Deum* de Dettingen, avec des traductions allemandes et un accompagnement de piano, ont aussi paru à Bonn et à Berlin. À l'égard des suites de pièces de clavecin et des fugues pour le même instrument, il en a été fait plusieurs éditions anciennes et modernes à Paris, Zurich, Leipsick, Vienne et Berlin.

Les oratorios de Hændel sont exécutés chaque année dans les festivals des musiques en Angleterre, et sont aussi choisis souvent pour les fêtes musicales de l'Allemagne. En 1834, *Deborah* a été entendu à la fête d'Aix-la-Chapelle; M. Ferdinand Hiller (*voy. ce nom*) a ajouté pour cette solennité des parties d'instruments à vent à la partition originale.

Parmi les notices biographiques de Hændel qui ont été publiées, on distingue, comme la première en date, celle que Mattheson a donnée dans ses *Fundements d'un arc de triomphe où se trouvent la vie, les œuvres et le mérite des plus habiles maîtres de chapelle*, etc. (Grundlage einer Ehrenpforte, etc.), pages 93-101, d'après ses propres souvenirs et sa correspondance. Celles dont les titres suivent : 1° *Memoirs of the life of the late G.-F. Hændel*, Londres, 1760, in-8°. Cette notice a été écrite, d'après des renseignements fournis par Smith, par le révérend John Mainwaring, du collège de Saint-Jean, à Cambridge. — 2° *Georg-Friedrich Hændels Lebensbeschreibung, nebst einem Verzeichnisse seiner Ausübungsverke und deren Beurtheilung*, etc.; vom Mattheson; Hambourg, 1761, in-8° de dix feuilles. Cette notice de Mattheson est une traduction de la précédente, avec des remarques du traducteur sur les œuvres de Hændel. Une traduction française abrégée de la même notice a été insérée dans les *Variétés littéraires, ou recueil de pièces, tant originales que traduites, concernant la Philosophie, la Littérature et les Arts*, par l'abbé Arnaud et Suard; Paris, 1778, 4 vol. in-12. — 3° Une vie abrégée de Hændel a été donnée par le maître de chapelle Hiller, dans ses *Notices critiques sur la musique (Wöchentliche Nachrichten*, etc.), 4<sup>e</sup> année, p. 379, 387, 395. Elle est traduite d'une notice anglaise publiée dans le *Gentleman's Magazine* de 1760. Hiller a retouché cette notice dans ses *Biographies de musiciens célèbres (Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten*, p. 99-127). — 4° Une notice détaillée sur la vie et les œuvres de Hændel se trouve dans le cinquième volume de l'Histoire de la musique par Hawkins (*voy. ce nom*); elle contient des renseignements curieux, mais elle n'est pas exempte d'erreurs. Cette même notice a servi de base à celle qu'on trouve dans le *Musical Biography, or memoirs of the lives and writings of the most eminent musical composers and writers* (t. II, p. 125-163). C'est aussi la notice de Hawkins que Burgh a mise à contribution pour ce qu'il a donné dans sa compilation intitulée : *Anecdotes of Music, historical and biographical* (t. III, p. 1-125); mais il y a ajouté (p. 193-249) des anecdotes qu'il a extraites de deux ouvrages dont il sera fait mention tout à l'heure. — 5° *The life of George-Frederic Hændel*; Londres, 1784, in-8°. Cette notice est citée dans la Revue critique (*Critical Review* de 1784, t. LVIII, p. 240). — 6° *Account of the musical performance in Westminster Abbey to*

*commemoration of Hændel*; Londres, 1785, in-4°. Dans cette description des fêtes musicales de Westminster, Burney (*voy. ce nom*) a donné une notice étendue sur la vie et les œuvres de Hændel. Cet ouvrage a été traduit en allemand par Eschenburg (*voy. ce nom*), avec des additions et des notes. — 7° On a de Reichardt un petit ouvrage intéressant sur la jeunesse de Hændel (*Georg-Friedrich Hændels Jugend*), Berlin, 1785, 30 pages in-8°. — 8° *Anecdotes of George-Frederik Hændel and John Christopher Smith, with pieces of their music never before published* (Anecdotes sur Georges-Frédéric Hændel et Jean-Christophe Smith, avec des pièces de leur musique qui n'ont point été publiées auparavant); Londres, Bulmer, 1799, in-4°. Cet ouvrage n'est pas de Coxe; Gerber a été induit en erreur à cet égard par les catalogues anglais, et a été copié par Lichenthal. J'ai fait la même faute dans le deuxième volume de cette biographie; Coxe a seulement fourni les matériaux de ces anecdotes, mais l'auteur de la rédaction a gardé l'anonyme. — 9° Herder a donné aussi une notice sur Hændel, dans la deuxième partie de son *Adrastea*, n° 5, Leipsack, 1802. — 10° Krause en a publié une autre, dans ses *Darstellungen aus der Geschichte der Musik* (p. 155-170). — 11° Enfin, M. Théodore Milde a donné aussi une notice sur le même sujet dans son livre intitulé *Ueber das Leben und die Werke der beliebtesten deutschen Dichter und Tonsetzer* (Sur la vie et les ouvrages des poètes et des musiciens allemands les plus célèbres); Meissen, 1834, 2 parties in-8° : c'est un morceau de peu de valeur. M. John Bishop, qui a donné de bonnes éditions de quelques-uns des plus beaux ouvrages de Hændel, avec accompagnement de piano, a mis en tête de ces œuvres une bonne notice abrégée de la vie de l'illustre maître, sous le titre de *Brief Memoirs of George-Frederic Hændel* (8 pages in-fol.). On doit à M. Charles-Édouard Förstemann, docteur en théologie et philosophie, un travail plein d'intérêt intitulé : *Georg-Friedrich Hændel's Stammbaum, nach Original-Quellen und authentischen Nachrichten* (Arbre généalogique de Georges-Frédéric Hændel d'après les sources originales et des notices authentiques). Leipsack, Breitkopf et Härtel, 1844, très-grand in-folio de 14 pages, avec des tableaux généalogiques.

Dans ces derniers temps, deux ouvrages importants ont paru sur la vie et les œuvres de Hændel. Le premier est le fruit des laborieuses recherches de M. Victor Schœlcher, amateur des arts, ancien membre de l'Assemblée nationale de

France, réfugié à Londres; il a pour titre: *The life of Handel*; Londres, Trübner et compagnie, 1857, 1 vol. gr. in-8° de xxxii et 448 pages. On y trouve beaucoup de recherches faites avec soin, et exactitude; mais l'auteur exagère ce genre de mérite, et s'attache souvent à éclaircir des choses qui n'offrent au fond aucun intérêt, tandis qu'on y cherche en vain la véritable critique d'art, qui est l'objet important. M. Schoelcher n'était pas assez musicien pour cette partie essentielle de la biographie de Hændel. Il en résulte que son livre peut être consulté avec confiance pour les choses les plus minimes, mais qu'il n'est pas lisible. L'autre ouvrage a pour titre simplement G.-F. Hændel. L'auteur est M. le docteur Chrysander, l'un des fondateurs de la Société de Leipsick, pour la publication d'une nouvelle édition complète des œuvres de Hændel. Le premier volume a paru en 1853 (Leipsick, Breitkopf et Härtel). Il est divisé en deux livres, dont le premier embrasse depuis la naissance de Hændel 1685 jusqu'en 1706, et le second la période de 1707 à 1720. Le deuxième volume vient de paraître; mais le troisième est encore inédit au moment où cette notice est écrite. Le livre de M. Chrysander, où l'on trouve toute l'exactitude désirable à l'égard des faits, a sur celui de M. Schoelcher l'avantage considérable d'être traité en connaisseur au point de vue musical, et offre sous ce rapport un grand intérêt à ses lecteurs. On a de Rochlitz une très-longue dissertation sur *le Messie* de Hændel dans le premier volume de son livre intitulé: *Für Freunde der Tonkunst* (Pour les amis de la musique, p. 227-280).

HÄNDL (JACQUES), en latin *Gallus*, musicien distingué, né dans la Carniole, en 1550, fut d'abord au service de l'évêque d'Olmütz, Stanislas Pawlowsky, comme maître de chapelle, puis fut appelé à la cour impériale, où il mourut, le 18 juillet 1591. Son portrait a été gravé en 1590, avec cette inscription: *Jacobus Händl Gallus dictus, Carniolus, ætatis suæ XL, anno MDXC*. Un recueil d'éloges avec son portrait, par les poètes Jean Kerner, Pilsenus, Mylius et d'autres, a été publié à Prague, en 1591. On connaît de Hændl: 1° *Missarum* 4, 5, 6, 7 et 8 *vocum liber primus. Selectiores quædam Missæ, pro Ecclesia Dei non inutilis, nunc primum in lucem data, et correctæ ab autore Jacobo Hændel*; Prague, ex officina Nigritiana, 1580, petit in-4° obl. — 2° *Musicum Opus, cantiones* 5, 6, 8 et *plurimum vocum, quæ ex sancto catholicæ ecclesiæ usu ita sunt dispositæ, ut omni tempore inservire queant*, 1<sup>re</sup> partie; Prague,

1586. — 3°, 2°, et 3° partie; ibid., 1587. — 4° 4<sup>e</sup> partie; ibid., 1590, in-4°. Le dernier morceau de ce recueil est à 24 voix en 4 chœurs. — 5° *Hexastichon*, poésie de Salomon Freuzellius sur la mort de Guillaume d'Oppendorf mise en musique par Hændl. — 6° *Harmoniz variaz 4 vocum*; Prague, 1591. — 7° *Harmoniarum moralium 4 vocum libri III, quibus heroica, naturalia, quodlibetica, tum facta, factaque poetica, etc., admixta sunt*; Prague, 1591, in-4°. — 8° *Moralla*, 5, 6 et 8 *vocibus concinnata, atque tam ferilis quam festivis cantibus voluptati humanæ accommodata et nunc primum in lucem edita*; Nuremberg, 1596, in-4°. — 9° *Sacra cantiones de præcipuis festis per totum annum* 4, 5, 6, 8 et *plurimum vocum*; Nuremberg, 1597, in-4°. — 10° *Opera molletarum, quæ prostant omnia apud Nicolaum Steinium*; Francfort, 1610. Hændl a été incontestablement un des musiciens allemands les plus remarquables de son temps.

HÄNDLER (J.-W.), maître de chapelle de l'évêque de Wurtzbourg, né à Nuremberg, vers la fin du dix-septième siècle, étudia le clavecin et le contrepoint sous la direction du célèbre organiste Pachelbel. Admis dans la chapelle du prince évêque de Wurtzbourg, en 1712, comme simple chantre du chœur, il obtint peu de temps après le titre d'organiste de la cour. Plus tard, le prince, satisfait du mérite de ses compositions, le nomma son maître de chapelle, après que Chelleri eut quitté Wurtzbourg pour se rendre à Cassel. Cet avancement excita, dit-on, la jalousie des musiciens qui composaient la chapelle, et qui lui suscitèrent beaucoup de tracasseries; Mizler assure même (dans sa Bibliothèque) que la mort de Hændler, en 1742, fut la suite des chagrins qu'il éprouva. Les compositions de cet artiste sont restées en manuscrit dans la chapelle de Wurtzbourg.

HÄNSEL (PIERRE), né à Leppa, dans la Silésie prussienne, le 29 novembre 1770, reçut son éducation littéraire et musicale chez un oncle qu'il avait à Varsovie. En 1787, il entra à Pétersbourg dans l'orchestre du prince Potemkin, dirigé par Sarti; puis, à l'âge de vingt ans, il obtint la place de maître de concerts de la princesse Lubomirska, à Vienne. En 1792, Joseph Haydn l'accueillit pour élève, et lui enseigna le contrepoint; trois ans après, c'est-à-dire en 1795, il publia son premier œuvre, qui fut suivi de plusieurs autres. En 1802, il visita Paris, et y passa une année entière. De retour à Vienne, Hänsel reprit ses travaux de compositeur, et publia un grand nombre d'ouvrages de tous genres. En

1831, lorsque le choléra désola l'Autriche et particulièrement Vienne, Hänsel fut une de ses victimes. Il a eu de la réputation comme violoniste et comme compositeur; cependant ses ouvrages ont été peu connus hors de l'Allemagne. On a de lui 55 quatuors pour deux violons, alto et basse, divisés en 24 œuvres qui ont paru à Vienne, Offenbach et Bonn; quatre quintettes, œuvres 9, 13, 15, 23, Vienne, Weigl, Cappi, Hasslinger et Artaria; six trios pour deux violons et basse, *ibid.*; quinze duos pour deux violons, œuvres 22, 24, 26, 38, 39, *ibid.*; trois quatuors pour flûte, clarinette, cor et basson, *ibid.*; des airs variés et des solos pour violon; différentes pièces pour piano.

**HÄNSEL** (JEAN-ANTOINE), violoniste à Berlin. On a sous son nom un article concernant la construction du violon, inséré dans la *Gazette musicale* de Leipsick (13<sup>e</sup> année, page 69 et suiv.), sous ce titre : *Ueber den Bau der Violin*.

**HÄNTZ** (JOSEPH-SIMON), dont le nom a été écrit *Hinze*, *Heinze* et *Haenze*, né à Dresde, en 1751, fut un violoniste de mérite, dans le genre de Tartini. En 1779, il fut nommé maître de concerts du margrave de Brandebourg-Schwedt. Il avait eu pour maîtres Neruda et Hundt. En 1793 Häntz était à Berlin, où il dirigeait avec talent l'orchestre du concert des amateurs. Il mourut en cette ville, au commencement de 1800. Il ne paraît pas qu'on ait gravé de compositions de cet artiste.

**HÆSELER** (ÉLIE). Voyez EADWANN.

**HÆSER** (JEAN-GEORGES), né à Gersdorf, près de Goerlitz, le 11 octobre 1729, était fils d'un charpentier qui lui fit apprendre la musique chez Roenisch, organiste à Reichenbach. Hæser fut ensuite envoyé au lycée de Lobau, pour y continuer ses études. S'étant rendu à Leipsick en 1752, pour faire un cours de droit, il fut obligé de pourvoir à son existence en donnant des leçons de musique; bientôt après il se livra tout entier à la culture de cet art, et renonça à la jurisprudence. En 1763, il fut placé comme premier violon solo au grand concert dirigé par le maître de chapelle Hiller. A cette place fut ajoutée plus tard celle de chef d'orchestre du théâtre, que Hæser remplit avec distinction pendant trente-sept ans. La place de directeur de musique de l'église de l'université lui fut confiée en 1785; il en remplissait encore les fonctions en 1808, à l'âge de soixante-dix-neuf ans, mais depuis plusieurs années il avait été mis à la retraite de ses autres emplois, avec la totalité de ses traitements, accordée comme pension. Il est mort à Leipsick, le 15 mars 1809, dans sa quatre-

vingtième année. La bibliothèque du Conservatoire de musique de Bruxelles possède de cet artiste, en manuscrit, six hymnes allemandes à quatre parties avec orchestre, et deux symphonies pour 2 violons, alto, basse, 2 hautbois, flûte et deux cors.

**HÆSER** (JEAN-FRÉDÉRIC), fils du précédent, naquit à Leipsick, en 1775, et eut de la réputation comme organiste de l'église réformée de cette ville, où il mourut, en 1801.

**HÆSER** (AUGUSTE-FERDINAND), troisième fils de Jean-Georges, naquit à Leipsick, le 15 octobre 1779. Destiné à l'état ecclésiastique, il fit depuis 1789 jusqu'en 1791 des études préliminaires à l'école Saint-Nicolas de Leipsick, fréquenta ensuite le gymnase d'Eisleben jusqu'en 1793, et enfin acheva ses études comme élève à l'école Saint-Thomas de Leipsick, depuis 1793 jusqu'en 1796. Le penchant qu'il avait toujours eu pour la musique le décida enfin à se livrer exclusivement à la culture de cet art. En 1797, il fut appelé à Lemgo, en qualité de professeur du collège et de cantor de l'église principale. Cette situation lui offrait peu de ressources pour compléter son instruction dans les sciences, et pour le développement de ses facultés. Savant dans les mathématiques, il les enseigna au gymnase de Lemgo depuis 1799 jusqu'en 1806. Au mois de septembre 1804 il se maria, et en 1806 il partit pour l'Italie avec sa femme et sa belle-sœur. Il ne retourna en Allemagne qu'en 1812, après avoir étendu ses connaissances dans la musique et avoir appris plusieurs langues, particulièrement l'italien. Depuis l'automne de 1813 jusqu'en 1818, il vécut sans emploi, mais il fut nommé dans cette dernière année professeur de mathématiques et de langue italienne au gymnase de Weimar et y remplit les fonctions de sous-recteur. Le grand-duc de Weimar lui confia, en 1817, la mission d'organiser un chœur nouveau pour le théâtre de la cour, dont il fut nommé le chef. C'est depuis cette époque qu'il écrivit un grand nombre d'articles, particulièrement sur le chant et l'enseignement de cette branche de l'art, qui ont paru dans la *Gazette musicale* de Leipsick, dans la *Cæcilia*, dans le *Musicalische Eilpost*, dans l'*Almanach* de Sichler et de Reinhardt, dans le *Magasin mathématique* de Kraushaar, et dans d'autres publications littéraires. On a aussi de ce savant : 1<sup>o</sup> *Versuch einer systematischen Uebersicht der Gesanglehre* (Essai d'une méthode systématique de chant); Leipsick, Breitkopf et Härtel, 1820. — 2<sup>o</sup> *Méthode pour apprendre à chanter en chœur, à l'usage des écoles, des théâtres et des académies de chant*; Mayence, Schott, 1831, in-4<sup>o</sup> obl. Cet ouvrage, où l'on pourrait désirer un meilleur plan et plus de

spécialité dans les développements du sujet, n'est pas sans mérite, et peut être employé avec utilité pour la formation des chœurs. Le livre est imprimé en allemand et en français; la traduction française a été faite par Jeleasperger, ancien élève, puis répétiteur au Conservatoire de Paris. En 1829, Hæser a été nommé directeur de musique à l'église principale de Weimar. Il a été depuis 1817 le maître de musique des princes et princesses de Saxe-Weimar. Comme compositeur, cet artiste s'est fait connaître par le grand oratorio de *La Foi*; le *Pater noster* de Klopstock, traité deux fois, la première pour 4 voix seules, chœur et orchestre, la deuxième, pour voix d'hommes et instruments de cuivre. — 2° Deux *Sanctus*. — 3° Un opéra intitulé *Les Nègres, ou Robert et Marie*, et quelques pièces de circonstance pour le théâtre de la cour de Weimar. — 4° Ouverture à grand orchestre pour le drame *Die deutsche Treue* (la Fidélité allemande); Leipsick, Hofmeister. — 5° Une ouverture pour le drame *Der Hasses und der liebe Rache*, ibid. — 6° Deux autres ouvertures pour l'orchestre, nos 1 et 2; Offenbach, André. — 7° *Kyrie et Gloria* pour 4 voix sans accompagnement, op. 6; Leipsick, Hofmeister. — 8° *Te Deum* pour 2 ténors et 2 basses, op. 7, ibid. — 9° Chants à 4 voix sans accompagnement, ibid. — 10° Messe pour 2 voix solos et chœur à l'usage des commençants; Mayence, Schott; — 11° *Miserere*, à quatre voix, en partition; Leipsick, Breitkopf et Härtel. — 12° *Requiem, Missa pro defunctis, vocibus humanis vel sigillatim vel junctim*, Leipsick, Hofmeister. — 13° *Salve Regina* à 4 voix; Leipsick, Breitkopf et Härtel. — 14° Des solos pour piano, avec accompagnement d'instruments à cordes ou à vent, ibid. — 15° Des pièces pour piano à 4 mains, œuvres 22 et 23; Hanovre, Bachmann. — 16° Sonates pour piano seul, Leipsick; Breitkopf et Härtel. — 17° Des pièces détachées pour le même instrument. — 18° Des chansons, etc. Hæser est mort à Weimar, le 1<sup>er</sup> novembre 1844. Il a laissé quatre fils; l'aîné (Henri), né à Rome, le 15 octobre 1811, est docteur en médecine et professeur à l'université de Jéna; le second est attaché au théâtre de Weimar. On a du docteur Hæser, fils aîné d'Auguste-Ferdinand, un ouvrage estimable intitulé : *Die menschliche Stimme, ihre Organe, ihre Ausbildung, Pflege und Erhaltung*, etc. (La voix humaine, ses organes, son hygiène et sa conservation, à l'usage des chanteurs, des professeurs, et des amateurs); Berlin, Herschwald, 1839, in-8° de vi et 86 pages, avec deux planches lithographiées.

**HÆSER** (CHRÉTIEN-GUILLAUME), quatrième fils de Jean-Georges, est né à Leipsick, le 24 décembre 1781. Après avoir commencé l'étude du

droit, il l'abandonna pour celle du chant, apprit la composition sous la direction de Schicht, et enfin débuta comme basse chantante au théâtre de Leipsick, en 1802. Pendant les années 1804 à 1806, il chanta au théâtre italien de Prague, sous la direction de Guardasoni. Après la mort de celui-ci, il entra, en 1807, à l'Opéra allemand de la même ville, comme première basse. Engagé au théâtre national de Breslau, il s'y rendit en 1809, et y resta jusqu'en 1813, époque où il fut appelé à Vienne; mais il ne resta pas longtemps dans cette capitale, car il reçut dans la même année un engagement pour le théâtre de la cour de Stuttgart, d'où il ne s'est plus éloigné depuis ce temps. Hæser a été considéré comme un des meilleurs chanteurs dramatiques de l'Allemagne, tant pour la beauté de sa voix que pour son habileté dans le chant et son talent comme acteur. Ses principaux rôles étaient ceux de *Don Juan* et d'*Agamemnon*. Cet artiste s'est fait connaître aussi comme compositeur par la musique de l'intermède intitulé *Pygmalion*, qu'il chantait et jouait avec beaucoup de talent, par l'opéra *Das Geburts Tag* (l'anniversaire de naissance), par des solfèges et par des chansons allemandes et italiennes pour une et plusieurs voix. Enfin, versificateur italien d'un mérite distingué, il a traduit en vers le Don Carlos de Schiller et quelques autres pièces de ce grand écrivain et de Goethe. Il est aussi auteur des opéras du *Vampire*, mis en musique par Marschner, de *La Fiancée du Brigand*, composée par Ries, et des *Nègres*, mis en musique par son frère. Sa fille Mathilde, née à Stuttgart, le 23 décembre 1815, a débuté avec succès au théâtre de Weimar; elle a été engagée en 1834 à celui de Gotha comme première chanteuse. Le fils du même artiste (Charles), né à Stuttgart, le 14 mars 1818, est employé comme violoniste dans la chapelle du roi de Wurtemberg. Un autre de ses fils (Gustave), a été ténor aux théâtres de Stuttgart et de Jéna. On connaît de sa composition 6 *Lieder* avec accompagnement de piano.

**HÆSER** (CHARLOTTE-HENRIETTE), fille du directeur de musique Jean-Georges Hæser, et sœur d'Auguste Ferdinand et de Chrétien-Guillaume, est née à Leipsick, le 24 janvier 1784. Douée d'une belle voix et d'un sentiment exquis de musique, elle fit de rapides progrès sous la direction de son père. Dans les années 1800 à 1803, elle chanta avec succès dans les concerts d'amateurs; mais sa vocation pour le chant et pour le théâtre se décida surtout dans un voyage qu'elle fit à Dresde, à l'âge de 19 ans. Le maître de chapelle Gontewitz ayant remarqué ses heureuses dispositions, la fit engager au Théâtre italien, et

donna pour maître Ceccarelli, très-bon professeur de chant à cette époque. Paer, alors compositeur du théâtre de Dresde et chargé de la direction de la musique de la cour, la prit en affection, et lui donna aussi des conseils. En 1806, elle fit avec son frère Auguste-Ferdinand et la femme de celui-ci, un voyage à Prague et à Vienne. Dans cette dernière ville, elle chanta pendant huit mois à l'Opéra italien, et plusieurs fois à la cour; puis, elle partit pour l'Italie, et chanta à Bologne, Florence, Milan, Naples et Rome jusqu'en 1812. Vers la fin de cette année, elle alla à Munich, où elle excita le plus vif enthousiasme. Sa réputation, à Rome et à Naples, était égale à celle des cantatrices les plus célèbres de cette époque; on ne l'appelait que la *diva Tedesca*. En 1812, elle épousa Joseph Vero, jurisconsulte instruit, qui fut employé au congrès de Vienne pour régler les affaires du duché de Lucques et de Piombino, et plus tard par le pape, à Milan. Retirée du théâtre depuis ce temps, madame Vero ne s'est plus occupée que de l'éducation de ses enfants. Depuis la mort de son mari (13 novembre 1831) elle passait l'hiver à Rome et l'été à la campagne. La relation de sa vie, mêlée de quelques aventures romanesques, a fourni le sujet d'une nouvelle intitulée : *La Cantatrice* (Die Sängerin), qui a paru dans la *Cecilia*, t. 13, p. 65 et suivantes.

**HÄSSLER** (JEAN-GUILLAUME), né le 29 mars 1747, à Erfurt, fut un des clavecinistes et organistes les plus distingués de l'Allemagne, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Neveu du célèbre organiste Kittel, il apprit de cet habile maître les principes de la musique dès l'âge de 9 ans. Ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de quatorze ans il obtint la place d'organiste de l'église des Récollets, dans sa ville natale. Entraîné dans de continus voyages depuis 1771, il visita Weimar, Gotha, Dresde, Göttingue, Cassel et Brunswick, et mit à profit toutes les occasions qui se présentèrent pour augmenter ses connaissances. Mais les séjours qu'il fit à Hambourg et à Leipzig contribuèrent surtout à former son talent. Pendant neuf mois il prit, dans cette dernière ville, des leçons de Hiller pour la composition, et à Hambourg il étudia la manière de Ch.-Ph.-Em. Bach. De retour à Erfurt, il reprit possession de la place de directeur de musique et d'organiste de l'église des Récollets, et en remplit les fonctions depuis 1780 jusqu'en 1790. Alors il fit un voyage à Londres, et peu de temps après se rendit à Saint-Petersbourg et enfin à Moscou, où il est mort, le 25 mars 1822. On connaît de cet artiste : 1° Quatre sonates précédées d'une fantaisie, 1776. — 2° Six so-

nates nouvelles, avec une suite de chansons, etc. 1776. — 3° Six sonates faciles pour le clavecin, 1780. — 4° Pièces de clavecin et de chant de divers genres, 1<sup>er</sup> recueil, 1782 (on trouve aussi dans ce recueil quelques jolies bagatelles de madame Hässler). — 5° Idem, second recueil, 1786. — 6° Six solos pour le clavecin, moitié faciles, moitié difficiles. — 7° Six sonates faciles pour le clavecin, première partie, 1786; idem, 2<sup>e</sup> partie, 1787 (l'auteur y donne comme préface sa propre biographie); idem, 3<sup>e</sup> partie, 1788, 8°. — Douze petites pièces pour l'orgue, 1<sup>re</sup> suite. — 9° Six concertos pour clavecin, avec accompagnement, 1790. — 10° Douze petites pièces d'orgue, partie comme préludes pour des chorals, partie pour des exercices particuliers, 2<sup>e</sup> recueil. — 11° Douze idem, 3<sup>e</sup> recueil. — 12° Douze idem, 4<sup>e</sup> recueil; Leipzig, 1789. — 13° Grande sonate à trois mains pour le clavecin; Riga, 1793. — 14° Chanson russe avec 12 variations pour le clavecin, n° 1; Pétersbourg, 1793. La deuxième édition de cet ouvrage, avec 14 variations, a paru dans la même ville en 1795. — 15° *Cantata per festeggiare le nozze delle A. A. I. I. del gran duca Alessandro e della principessa Elisabetta, per il piano-forte*; Pétersbourg, 1795. — 16° Fantaisie et sonate pour le clavecin, n° 1, ibid. — 17° Idem, n° 2; ibid. — 18° Caprice et sonate pour le clavecin, ibid., 1796. — 19° Trois grandes sonates pour le clavecin, avec accompagnement de violon et violoncelle, op. 16, Moscou, 1802.

**HÄUSER** (JEAN-ERNEST), professeur de littérature à Quedlinbourg, est né dans cette ville, en 1803. Après avoir terminé ses études à l'université de Leipzig, il se fixa dans sa ville natale, et y fut nommé professeur au gymnase. Il a cultivé la musique en artiste, et s'est fait connaître avantageusement par divers ouvrages didactiques et historiques sur cet art, dont voici les titres : 1° *Musikalisches Lexikon oder Erklärung und Verdeutlichung aller in die Musik vorkommender Ausdrücke Benennungen und Fremdwörter*, etc. (Lexique musical, ou explication et traduction en allemand de tous les mots étrangers usités dans la musique, etc.); Meissen, Gledsche, 1828, 2 petits volumes petit in-8°. Une deuxième édition, considérablement augmentée, de ce dictionnaire portatif de musique a été publiée dans la même ville, et chez le même libraire, en 1833, 2 volumes in-8°. L'ouvrage en lui-même n'a de valeur, comme tous ceux du même genre, que par la brièveté et par la commodité du format, pour les gens du monde. — 2° *Der musikalische Gesellschafter, eine*

*Sammlung vorzüglicher Anekdoten*, etc. (le Compagnon musical, recueil d'anecdotes choisies, etc.); Meissen, Godesche, 1830, in-8° de 312 pages. Ces anecdotes sont extraites des diverses biographies générales ou particulières de musiciens célèbres publiées précédemment. — 3° *Elementarbuch für die allerersten Anfänger der Forte piano spiele*, etc. (Livre élémentaire pour les plus faibles commençants dans l'art de jouer du piano, etc.); Halberstadt, 1832, gr. in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a paru à Quedlinbourg, en 1836, sous le titre de *Neue Forte piano Schule*, etc. (Nouvelle école de piano, etc.), 1° vol. gr. in-4°. — 4° *Musikalisches Jahrbüchlein, Erster Jahrgang* (Almanach musical, 1<sup>re</sup> année); Quedlinbourg et Leipsick, 1833, in-12. — 5° *Geschichte des Christlichen, insbesondere des evangelischen Kirchengesanges und der Kirchen Musik*, etc. (Histoire du chant religieux et de la musique dans les églises chrétiennes, particulièrement dans les églises évangéliques); Quedlinbourg et Leipsick, Basse, 1834, un vol. in-8°, avec des exemples de musique: Cet ouvrage est très-estimable: c'est la meilleure production de Häuser.

**HÄUSLER (ERNEST)**, virtuose sur le violoncelle et compositeur, né à Stuttgard, en 1761, a reçu son éducation dans l'ancienne académie musicale de cette ville. En 1788, il quitta sa ville natale pour voyager en Allemagne. Après avoir été entendu avec succès à Vienne et à Berlin, il accepta une place dans la chapelle du prince de Donaueschingen, et y resta plusieurs années. Il ne s'éloigna de cette petite cour que pour un engagement avantageux qui lui fut offert à Zurich, en 1791. Pendant son séjour en cette ville, il se livra à l'étude du chant en voix de soprano formée de sons de tête, et réussit à faire applaudir cette voix faetice. En 1797 il visita Stuttgard, qu'il n'avait pas vu depuis neuf ans, et y fut entendu avec succès à la cour, comme violoncelliste et comme chanteur. Il alla ensuite à Augsbourg, où il donna un concert le 5 juin 1801, et enfin se rendit à Vienne, où il était en 1802. Häuser accepta ensuite la place de directeur du chœur à l'église évangélique d'Augsbourg. Il est mort dans cette position, le 28 février 1837, à l'âge de soixante-seize ans. On connaît de sa composition: 1° 6 *Canzonette serie col piano forte*; Darmstadt, 1790. — 2° Douze chansons avec acc. de piano; Zurich, 1793. — 3° Poésies de Matthiason mises en musique; ibid., 1793. — 4° 6 *Duetti per il canto, con acc. di piano forte*; ibid., 1795. — 5° Deux scènes italiennes, récitatif et air; Augsbourg, 1796. — 6° 6 *Canzonette*; Zurich, 1798 et Vienne, chez Mollo. —

7° 6 Chansons allemandes, avec accompagnement de piano; ibid, 1798. — 8° 6 Poésies de Witte mises en musique; ibid., 1798. — 9° 12 *Canzonette italiane con accomp. di piano forte e chitarra*; Vienne, Mollo, 1800. — 10° Récit et air, en partition, n° 3; Augsbourg, 1800. — 11° Six poésies détachées mises en musique. ibid., 1800. Il a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église.

**HAFENEDER (JOSEPH)**, né en 1774, vraisemblablement à Manheim, fit imprimer dans cette ville, à l'âge de seize ans, une grande symphonie pour l'orchestre, et montra dès lors un talent estimable pour la musique instrumentale. Gerber dit que dès 1785 il avait paru 3 symphonies à Manheim; mais cette date est supposée. Plus tard il vécut à Vienne, y écrivit vers 1796 des concertos pour le violon et pour le hautbois, et enfin se rendit à Landsbut, pour y prendre possession de la place d'organiste de l'église paroissiale de Saint-Martin. Il se maria dans cette ville, le 3 octobre 1802, et depuis lors il ne s'en est point éloigné. Il s'y est fait de la réputation par son talent sur l'orgue et par ses compositions pour l'église, dont la plus grande partie est encore manuscrite. On connaît de lui: 1° Grande fantaisie pour piano; Augsbourg, Böhm. — 2° *Galoppada* pour cet instrument; Munich, Falter.

**HAFFENREFFER (SAMUEL)**, docteur et professeur de médecine à Tubinge, naquit en 1587, à Horenberg, dans le Wurtemberg. Il exerça d'abord la médecine à Kirchheim et dans quelques autres lieux, et mourut à Tubinge, dans sa soixante-troisième année, le 26 septembre 1660. On a de ce savant un livre intitulé: *Monochordon symbolico biomanticum, obstru-tissimum pulsum doctrinam ex harmonicis musicis dilucide, figurisque oculariter demonstrans, de causis et prognosticis inde promulgandis fideliter instruens, et jucunde per medicam praxin resonans, etc.*; Ulmæ, 1640, in-8° de 146 pages. Haffenreffer prétend dans cet ouvrage reconnaître la nature des maladies par les analogies des mouvements du pouls avec les rythmes plus ou moins irréguliers de la musique. Marquet a traité le même sujet à peu près dans un livre français (voy. MARQUET).

**HAFIS-ADSCHEM**, écrivain arabe, mort dans l'année de l'hégire 957 (1550 de l'ère chrétienne, est auteur d'une œuvre encyclopédique qui a pour titre: *Medinet al ouloum* (La ville de la science), dans laquelle un chapitre est consacré aux instruments de musique de l'Orient.

**HAF TEN** ou **HAFTENUS** (BENOÎT

VAN), moine bénédictin, né en Flandre, dans les premières années du dix-septième siècle, entra dans l'ordre en 1637, fut ensuite prieur de l'abbaye d'Affligem, en Brabant, puis abbé de ce monastère. Il mourut en ce lieu, le 31 juillet 1648. Jæcher cite de ce religieux un ouvrage intitulé : *Paradisum seu viridarium catechisticum odis seu cantionibus belgico latinis ad musicos tonos concitum*; mais il n'indique ni le lieu ni la date de l'impression.

**HAGEBEER** ou **HAGELBEER** (JACQUES GALTUS VAN), facteur d'orgues distingué, né dans les Pays-Bas, au commencement du dix-septième siècle, acheva, en 1645, à Alkmaer, la construction du bel orgue de 16 pieds, qui est considéré comme un des meilleurs de la Hollande. Cet instrument est composé de 56 jeux, 3 claviers, pédale et 9 soufflets. En 1651, Hagebeer exécuta dans l'église neuve d'Amsterdam l'orgue commencé par un de ses parents, nommé Galtus, de 16 pieds, 43 jeux, 2 claviers et pédale. En 1676, Duytschot l'augmenta de 17 jeux et d'un troisième clavier; c'est en cet état que l'instrument dont il s'agit existe maintenant.

**HAGEN** (GOTTLIES-FRÉDÉRIC), professeur de mathématiques à Nuremberg, dans la première partie du dix-huitième siècle, fit ses études à l'université de Halle (Saxe), et y publia une thèse académique, sous ce titre : *De mensura soni articuli*; Halle, 1731, in-4°.

**HAGEN** (FRÉDÉRIC-HERNI DE), célèbre philologue, né à Schmiedeberg (Silésie prussienne), le 19 février 1780, fit ses études à l'université de Halle, où il suivit particulièrement les cours de droit. Il fut d'abord employé à Berlin, depuis 1802 jusqu'en 1806, dans la chambre royale de justice; mais ensuite il abandonna la carrière administrative pour se livrer exclusivement à l'étude de l'ancienne littérature allemande. En 1810, la chaire de philologie allemande fut instituée pour lui à l'université de Berlin. Il est mort dans cette ville, le 11 juillet 1856. Parmi les importantes publications d'ouvrages philologiques qu'on lui doit, on remarque celui qui a pour titre : *Minnesinger Deutsche Liederdichter des 12<sup>ten</sup>, 13<sup>ten</sup>, und 14<sup>ten</sup> Jahrhunderts, aus allen bekannten Handschriften und früheren Drucken* (Les chanteurs d'amour, poètes chansonniers allemands des 12<sup>me</sup>, 13<sup>me</sup>, 14<sup>me</sup> siècles, d'après tous les manuscrits connus et les meilleures éditions); Leipzig, 1838-1856, 5 parties en quatre gros volumes in-4°. Les manuscrits les plus importants mis à contribution par Hagen sont ceux de Paris, de Jéna, de Vienne, de Wurtzbourg et de Heidelberg. Les trois premières parties, formant les deux premiers volumes, renferment les

poésies de tous les poètes chanteurs, avec les variantes, d'après les manuscrits et les remarques grammaticales et philologiques : le troisième volume est rempli par les notices biographiques de ces anciens poètes lyriques, par des *fac-simile* de la notation musicale et de l'écriture des divers manuscrits, et par les chants notés des auteurs les plus célèbres parmi les *minnesinger*, d'après le manuscrit de Jéna, et un autre manuscrit, qui était la propriété de Hagen. Le volume est terminé par une dissertation sur la *musique des minnesinger*.

**HAGEN** (J.-B.), directeur de musique à Brême, et fondateur d'une société de chant d'hommes dans cette ville, s'est fait connaître par quelques recueils de *Lieder* à voix seule avec piano, et de chants pour quatre voix d'hommes publiés à Hambourg et à Hanovre. En 1845, il a fait représenter à Brême un opéra de sa composition intitulé *Hinko*.

**HAGEN** (THÉODORE), professeur de piano et écrivain sur la musique, est né à Dessau, en 1823, et a fait ses études musicales à Hambourg. En 1852 il vivait à Londres et s'y livrait à l'enseignement du piano. Plus tard il s'est rendu en Amérique, et s'est fixé à New-York. Il s'y est fait la position de correspondant de plusieurs journaux allemands de musique. On connaît de lui quelques légères compositions pour le piano, parmi lesquelles on remarque un recueil de trois jolis nocturnes, op. 3; Hambourg, Bohme; mais son livre intitulé : *Civilisation und Musik* (La civilisation et la musique), Leipzig, Jurny, 1845, est sa meilleure production. Il y a des aperçus d'une justesse remarquable dans cet écrit, quoique Hagen ait foi dans les progrès de la musique.

**HAGIOPOLITÈS**, nom d'un livre grec qui contient un traité de musique, et que Fabricius a pris pour le nom de l'auteur, qu'il considère comme ayant appartenu à André ou *Andreas* (voy. ce nom), archevêque de Crète. (*Biblioth. græca*, lib. 3, c. 10). Forkel (*Allgem. Littér. der Musik*, p. 493), Gerber (*Neues Lex. der Tonkünstler*, t. 2, col. 480), Lichtenthal (*Diction. e Bibliogr. della musica*, t. 4, p. 470), Perne, et d'autres l'ont copié dans cette assertion; mais, ainsi que le remarque fort bien M. Vincent (*Notices et extraits de Manuscrits de la bibliothèque du Roi*, t. XVI, 2<sup>e</sup> p., page 239), aucune raison n'est indiquée à l'appui de cette supposition, et il y a des motifs plausibles pour la repousser. Après avoir considéré *Hagiopolitès* comme un nom d'auteur, ces écrivains donnent ainsi le titre de l'ouvrage : *De musica ecclesiastica recentium Græcorum*. Fabricius croyait



ainsi que le livre dont il s'agit pouvait être de Cosmas de Jérusalem, surnommé *Hagiopolitès*, c'est-à-dire, *de la cité sainte* (des deux mots grecs ἅγιος, saint, et πολίτης, citoyen), qui fut évêque de Majuma et vécut vers 730. Le rédacteur du Catalogue des manuscrits grecs de la Bibliothèque royale de Paris n'a pas fait cette faute; car au n° 4 de l'article CCCLX de ce catalogue il est écrit : *Anonymi tractatus Ἀγιοπολίτης inscriptus, ubi de musica Græcorum ecclesiastica*. Il suffit, en effet, de considérer avec attention le manuscrit désigné de cette manière, pour acquérir la certitude que le mot *Hagiopolitès* n'y est point employé comme un nom d'homme, mais comme celui de quelque chose. Le titre de l'ouvrage est celui-ci : Βιβλίον ἀγιοπολίτης συγκαταρτημένων ἐκ τινων μουσικῶν μεθόδων (*Livre Hagiopolitès, extrait de divers traités de musique*). Ainsi qu'on le voit, le livre est une compilation. Malheureusement le manuscrit de la Bibliothèque impériale est si gâté par l'humidité, et si rongé de vers, qu'à l'exception du titre et de la moitié de la première ligne, tout le reste de la première page, une partie de la deuxième, et les dernières lignes de la troisième n'existent plus, ou sont illisibles, et la fin manque entièrement. A l'égard de la signification réelle du mot *Hagiopolitès*, la perte de la première page est d'autant plus regrettable, que le commencement de la première ligne nous en promet positivement l'explication. On lit : Ἀγιοπολίτης λεγεται τὸ Βιβλίον, ἐπειδ... (*ce livre est appelé Hagiopolitès parce que...*) (1); quelques mots de plus, et nous saurions exactement le sens particulier donné ici à l'expression *Hagiopolitès*. Toutefois, ce qu'on vient de lire du commencement du manuscrit suffit pour démontrer que *Hagiopolitès* n'est point le nom de l'auteur du livre, comme on l'a cru, car cet auteur n'aurait pas eu besoin d'expliquer pourquoi il donnait son nom à son ouvrage. D'ailleurs, il n'y aurait point au titre Βιβλίον ἀγιοπολίτης, mais Ἀγιοπολιτοῦ Βιβλίον, s'il s'agissait du livre de *Hagiopolitès* au lieu du livre *Hagiopolitès*.

Il existe une preuve que *Hagiopolitès* était, dans le chant de l'église grecque, quelque chose qui concernait les saints honorés dans cette église, car, dans un traité fort ancien du chant ecclésiastique grec, que le philologue Achaintre a traduit

pour le travail de Villoteau sur la musique des peuples orientaux qui habitent l'Égypte, on trouve cette question : Εἰς τὸν Ἀγιοπολίτην (qu'est-ce que *Hagiopolitès*); à quoi il est fait une réponse dont je n'ai point le texte, mais qui est ainsi rendue par Achaintre : *L'Hagiopolitès est ainsi nommé à cause du soin particulier qu'on y a des saints martyrs et des autres saints* (Description de l'Égypte, t. 14, p. 430, édit. in 8°). Il y a beaucoup d'apparence que cette traduction manque d'exactitude; mais le passage prouve jusqu'à l'évidence qu'il y est question de quelque chose qui avait rapport au chant, et qui s'appelait *Hagiopolitès*.

Ainsi qu'on le voit par le titre, le livre *Hagiopolitès* est une compilation de quelques autres traités de la musique grecque. Cette compilation me paraît plus ancienne que tous les autres traités du chant ecclésiastique grec qui sont parvenus jusqu'à nous. Les signes employés pour la notation et les termes qui servent à la désignation des notes sont ceux de la musique antique des Grecs, tels qu'on les trouve dans Aristide Quintilien, Alypius, Gaudence, Bacchius, etc., et non ceux qu'on rencontre dans les livres sur le chant des églises grecques de temps postérieurs. Je pense donc qu'une partie au moins de l'*Hagiopolitès* a dû être faite dans le sixième siècle, ou dans le septième, au plus tard. Cependant, il faut remarquer que saint Jean de Damas y est nommé dans le commencement; ce qui démontre que le compilateur a dû vivre dans la seconde moitié du huitième siècle, au plus tôt.

M. Vincent a publié (*Notices et extraits de manuscrits, etc.*, p. 260-281) le texte et la traduction de plusieurs extraits de l'*Hagiopolitès*, avec des notes.

**HAGIUS** (CONRAD), musicien et compositeur du comte de Holstein-Schaumbourg, naquit à Reinteln, en 1563, et non en 1559, comme on l'a dit dans le *Dictionnaire des Musiciens* de 1810; car au bas du portrait de ce compositeur, placé dans l'un de ses ouvrages publié en 1617, on trouve ces mots : *Conradus Hagius Rintelius, ætatis suæ 54*. Les compositions publiées par cet auteur sont : 1° *Psalmen Davids wie die hiebevord under allerley Melodien, etc. mit 4 Stimmen* (Psaumes de David, etc., à 4 voix); Dusseldorf, 1590, in-4°. La seconde édition a paru à Francfort, en 1608, in-fol. — 2° *Neue teutsche Trichrien, beydes zur Lehre und Freude dienstlich* (Nouvelle harmonie allemande à 3 voix, etc.); Francfort, 1604, in-4°. — 3° *Canticum Virginis Immaculatæ, 4, 5 et 6 vocibus modulatum*; Dillingen, 1606, in-4°. — 4° *Erster Theil newer deutscher Gesang, mit*

(1) M. Vincent donne la suite de la phrase de cette manière : ἐπειδὴ περιέχει ἁγίων τινῶν καὶ ἀσκητῶν βίαν διαλαμψάντων [παιτέρων ἐν] τῇ ἀγίᾳ πόλει τῶν Ἱεροσολύμων συγ[γράμματα]. Les yeux de cet érudit sont meilleurs que les miens, car je n'ai pu lire tout cela dans le manuscrit.

*schönen Texten zu singen und auff Instrumenten zu gebrauchen, mit 2, 3, 4, 5, 6, 7 und 8 Stimmen, etc.* (Première partie de nouveaux chants allemands sur les plus beaux textes, etc., depuis 2 voix jusqu'à 8); Francfort, 1610, in-4°. La seconde édition est datée de la même ville, 1615. — 5° *Ander Theil neue deutscher Tricimen welch hievor niemals antegewommen, neben andern Hinzugesetzten 4, 5 und 6. stimmigen Gesängen, auch etlichen Fugen und Canonen zu 2-6 Stimmen* (Deuxième partie de la nouvelle harmonie allemande à 3 parties, etc.); Francfort, 1610, in-4°. — 6° *Neue Kunstreiche musikalische Intraden, Galliard und Couranten zu 4, 5 und 6 Stimmen, etc.*; Nuremberg, 1614. — 7° *Neue künstliche Intraden, Pavenen, Galliard, etc., mit 4 und 5 Stimmen*; Nuremberg, 1616, in-4°. — 8° *Musikalische Intraden, Pavenen, Galliard, Passamezzon, Couranten von 4, 5 und 6 Stimmen, etc.*; Nuremberg, 1617, in-4°. Cet ouvrage paraît avoir été le dernier de Hagius.

**HAGIUS (JEAN)**, surintendant et magister à Egger, vers la fin du seizième siècle, s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Symbolum norimbergensium*, à 4 voix; Nuremberg, 1570, in-4°. — 2° *Symbola magnorum principum*, à 4 voix; ibid., in-4°. — 3° Symboles des deux hommes célèbres Luther et Melanchthon, en latin et en allemand, à 5 voix; Egger, 1572, in-4° obl.

**HAGUE (CHARLES)**, docteur en musique, né à Todcaster, dans le duché d'York, en 1769, reçut les premières leçons de musique de son frère aîné. En 1779 il alla résider à Cambridge, où il devint élève d'un violoniste nommé Manini, et plus tard il apprit l'harmonie sous la direction de Hellendaal. En 1785, Manini mourut, et Hague se rendit à Londres pour y perfectionner son talent par les conseils de Salomon. En 1794, il reçut le grade de bachelier en musique à l'université de Cambridge. Cinq ans après, la mort du docteur Randall rendit vacante la chaire de musique de cette université; Hague fut appelé à la remplir; ensuite il obtint le doctorat en musique. Depuis lors il résida toujours à Cambridge jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 18 juin 1821. Les principales compositions de ce musicien sont : 1° Une antienne composée pour l'exercice du baccalauréat en musique, exécutée à Cambridge en 1794. — 2° *First and second collection of Glee, Rounds and Canons for two, three, four, five and six voices*; Londres. — 3° Douze symphonies de Haydn, arrangées en quintettes. — 4° Une ode en musique exé-

cutée dans la chambre du sénat à Cambridge, à l'installation du duc de Gloucester, comme chancelier de l'université.

**HAHN (GEORGES-JOACHIM-JOSEPH)**, membre du sénat et directeur de musique à Münsterstadt en Franconie, naquit au commencement du dix-huitième siècle. Plusieurs ouvrages de sa composition l'ont fait connaître comme un musicien instruit. On cite particulièrement : 1° *Harmonischer Beytrag zum Klavier* (Essai harmonique pour le clavier); Nuremberg, 1748, 2 cahiers. — 2° *Klavierübung bestehend in einer leichten und kurzgefassten Sonate, welcher eine Erklärung der Ziffern nebst practischen Exempeln beygegeben ist* (Exercices pour le clavier consistant en une sonate courte et facile, etc.); Nuremberg, 1750, in-4°. — 3° *Der wohl unterwiesene Generalbasschuler, oder Gespräch zwischen einem Lehrmeister und Scholaren vom Generalbass* (L'élève bien instruit dans la basse continue, etc.); Augbourg, 1751, in-4°. Une deuxième édition de ce livre a été publiée dans la même ville, en 1768. — 4° *Leichte Arien, auf die vornehmsten Feste zum 1 und 2 mit Instrument* (Airs faciles à l'usage des fêtes principales, pour une et deux voix, avec instruments); Augbourg, 1752. — 5° *Sex Missæ breves seu rurales*; Augbourg, 1754, in-fol. — 6° 34 *Leichte Arien auf allerley feste* (34 airs faciles pour toutes les fêtes); ibid., 1756. — 7° 32 *Arien auf heilige Feste* (32 airs pour les saints jours de fête); ibid., 1759. — 8° 6 *Misæ cum 2 Requiem a 2 mit Begl. von 8 Instrum.* (Six messes et deux requiems à 2 voix avec accompagnement de 8 instruments); ibid. — 9° *Officium Vespertinum, tum rurale, tum civile*; Augbourg, 1759, in-fol. — 10° *Leichte zur Ermanglung dienende Handarbeit in 2 Klavier-sonaten*; Nuremberg, 1759.

**HAHN (JEAN-BERNARD)**, docteur en philosophie et professeur extraordinaire d'éloquence et d'histoire à l'université de Königsberg, naquit dans cette ville en 1722. En 1778, il se démit de ses emplois, mais il continua à donner des cours particuliers. On a de lui un recueil de discours et de thèses, parmi lesquels on en remarque une qui a pour titre : *De varietate sonorum, speciminæ divinx sapientix*; Königsberg, 1749, in-4°.

**HAHN (BERNARD)**, professeur de chant au gymnase de Breslau et maître de chapelle de la cathédrale, naquit à Leuhen, le 17 décembre 1780. Il reçut de son père, qui était organiste, des leçons de chant et de violon; puis il entra comme enfant de chœur à l'église cathédrale de Breslau;

mais, ayant perdu sa voix, il fut renvoyé, et se vit dans la nécessité de donner des leçons pour vivre. En 1799 il entra chez le comte Joseph Matuschka, à Pitschen, en qualité de musicien de la chambre; le comte, qui était lui-même bon musicien, organisa des quatuors où Hahn jouait le premier violon. Le docteur de musique Færster, qui avait été le maître de musique du comte, venait passer chaque année une partie de l'été à Pitschen; il remarqua le talent naissant de Hahn, lui donna des leçons, et engagea le comte à l'envoyer à Breslau. En 1804, Hahn, parti avec les deux fils du comte pour Halle, où il fit la connaissance de Türk, dont il reçut des conseils. L'année suivante il retourna à Breslau, au mois de décembre, et fut attaché à la cathédrale comme ténor. Pendant dix années sa position reçut peu d'améliorations; mais en 1815, après la mort de Strauch, Hahn fut nommé professeur de chant au gymnase. Cet établissement était alors dans l'état le plus misérable, Hahn le rendit bientôt florissant. Sur sa demande, l'argent nécessaire pour l'acquisition des instruments et de la musique fut accordé, et enfin, le 10 février 1825, la réorganisation de l'école fut complète. En 1840, Hahn occupait encore cette position. Il a publié de sa composition : 1° *Airs* pour le service divin des dimanches et des jours de la semaine; Breslau, Leuckardt, 1820. Un second recueil parut l'année suivante. — 2° Trente chants à 2 voix pour les gymnases et les écoles; *ibid.*, 1828. — 3° Méthode de chant à l'usage des écoles; *ibid.*, 1829. La deuxième édition, intitulée *Handbuch zum Unterricht in Gesange für Schüler auf Gymnasien und Bürgerschulen* a paru à Breslau, en 1833, et la troisième, dans la même ville, en 1836, in-8° de VIII et 80 pages. — 4° Messes à 4 voix, orchestre et orgue, n° 1 à 6; Breslau, Leuckardt. — 5° Offertoire (*Cantate Domina*), à 4 voix, orchestre et orgue; *ibid.* — 6° *Regina Cæli*, à 4 voix et orgue; *ibid.* Les compositions inédites de cet artiste sont : 1° *Kyrie*. — 2° *Circumdedederunt*. — 3° *Veni Sancte Spiritus*. — 4° *Salve Regina*. — 5° *Semper honos*.

Un autre musicien du même nom (Wilhelm) s'est fait connaître par la publication de duos pour violon et alto, op. 13, Leipsick, Breitkopf et Härtel, de sonates pour les mêmes instruments, de duos pour 2 flûtes, op. 10 *ibid.*, de polonaises pour la flûte, op. 5, Berlin, Lischke, de sonates pour piano et flûte, Leipsick, Breitkopf et Härtel, etc.

**HAHN** (JEAN-GODEFROY), membre de l'Académie des sciences naturelles de Jéna, naquit à Gotha vers 1760. On lui doit un excellent livre

sur la fabrication des cloches et des carillons, qui a paru sous ce titre : *Kampanologie, oder praktische Anweisung wie Laut-und Uhr Glocken verfertigt, dem Glöckengießer veraccor-dirt, behandelt und reparirt werden etc.* (Campanologie, ou instruction pratique dans laquelle on enseigne au fondeur à confectionner, accorder et réparer les cloches, etc.); Erfurt, 1802, 238 pages in-8° avec 2 planches. Dans cet ouvrage, les principes de l'art du fondeur de cloches sont basés sur une théorie mathématique. On y trouve des détails remplis d'intérêt, particulièrement sur les carillons. Les ancêtres de Hahn avaient exercé pendant un siècle la profession de fondeurs de cloches.

**HAHN** (C.-F.), sous ce nom, un recueil de 12 pièces d'orgue, œuvre 1<sup>re</sup>, a été publié à Mayence, en 1829, chez Schott. Il y a du talent dans cet ouvrage. Les biographes allemands gardent le silence sur plusieurs artistes du nom de Hahn dont il a été publié des compositions de différents genres depuis environ vingt ans (c'est-à-dire depuis 1840 jusqu'en 1860). Voici les renseignements recueillis sur quelques ouvrages de ces musiciens :

**HAHN** (TRÉBONN), organiste et compositeur de talent pour la musique d'église, à Berlin, a publié : 1° *Variations* pour l'orgue; Berlin, Bote et Bock, 1838. — 2° 63 chorals à deux voix, composés pour les écoles; *ibid.* — 3° Le 23<sup>e</sup> psaume (*Der Herr ist mein Hirt*), pour quatre voix d'homme, op. 8; *ibid.* — 4° Trois chants à 4 voix avec piano, op. 9; Leipsick, Breitkopf et Härtel. — 5° Trois chants pour quatre voix d'homme, op. 10; *ibid.* — 6° Le 8<sup>e</sup> psaume (*Herr unser Herrscher*), pour quatre voix d'homme; Berlin, Bote et Bock. — 7° *Cantate* (*Der Herr ist König*), op. 12; Leipsick, Breitkopf et Härtel. — 8° Le 103<sup>e</sup> Psaume : *Lobe den Herrn*, pour 4 voix d'hommes, op. 13, Berlin, Bote et Bock.

**HAHN** (JEAN-CHRISTIAN-WERNER), professeur de musique et *cantor* à Heilbronn, est connu par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Lied des Kindes* (Chants des enfants) pour piano, op. 1; Heilbronn, Drechsler. — 2° *Lieder* à voix seule et à deux voix, pour l'enseignement du chant, 1<sup>re</sup> suite; *ibid.* — 3° 32 *Lieder* rangés par ordre méthodique, pour l'enseignement du chant, 2<sup>e</sup> suite; *ibid.* — 4° Six *Lieder* avec piano, pour la jeunesse, op. 15, 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> suite; *ibid.* — 5° 25 mélodies pour les voix d'enfant, d'après les plus nouveaux livres chorals du Wurtemberg; *ibid.*

**HAHN** (JEAN-HENRI), *cantor* à Arolsen, petite ville sur l'Aar, est auteur du livre choral

pour les églises et les écoles de la principauté de Waldeck et Pyrmont (*Choralbuch für die Kirchen und Schulen der Herzogthümer Waldeck und Pyrmont*); Arolsen, Speyer.

**HAHN** (L.), pianiste et compositeur pour son instrument, a publié environ vingt-cinq œuvres de pièces légères, dont une partie a paru à Leipsick, chez Hofmeister et autres éditeurs.

Un autre pianiste du nom de **HAHN** (J.-V.) est aussi connu par environ 50 œuvres de rondos, de nocturnes, de marches, etc., pour le piano. On trouve de lui dans le catalogue des frères Schott, de Mayence : 1° *Ragozzi et Pandoures*, deux marches pour le piano. — 2° *Chant d'adieu*, nocturne pour violoncelle et piano, op. 35.

**HAHN** (AUGUSTE), docteur en philosophie et théologie, est né le 27 mars 1792, à Gross-Osternhausen, près de Querfurt, en Prusse. Il commença ses études au collège d'Eisleben, puis les continua à l'université de Leipsick, et les termina au séminaire des instituteurs à Wittenberg. Appelé en 1819 à Königsberg en qualité de professeur extraordinaire de théologie, il occupa cette position jusqu'en 1826, où il alla à l'université de Leipsick, comme professeur ordinaire de la même science. Il inaugura, son cours par une thèse qui eut un grand retentissement sous le titre : *De rationalismi, qui dicitur, vera indole et quæ cum naturalismo contineatur ratione*; Leipsick, 1827. En 1844, M. Hahn a obtenu le titre et les fonctions d'intendant ecclésiastique supérieur de la Silésie. Savant dans les langues orientales et dans les matières théologiques, il a publié beaucoup d'ouvrages remarquables, qui lui ont fait une grande renommée en Allemagne. Il n'est cité ici que pour une dissertation remplie de la plus solide érudition, laquelle est intitulée : *Bardesanes gnosticus Syrorum primus hymnologus. Commentatio historico-theologica*; Leipsick, 1819, gr. in-8° de 9½ pages. Cet ouvrage a de l'intérêt pour l'histoire du chant religieux de la secte orientale dont Bardesane fut le chef (voy. BARDESANE). On a aussi de Hahn une intéressante dissertation *Sur le chant dans les églises de la Syrie* : elle est insérée dans les *Archives historiques de l'Église*, publiées par Stäudlin et Tzschirner, année 1823.

**HAIBEL** ou **HAIBL** (JACQUES), ténor et acteur du théâtre de Schikaneder, à Vienne, naquit à Grätz, en 1761. Il entra au théâtre de Schikaneder en 1789, et y resta jusqu'en 1804. Il disparut alors, et pendant plusieurs années on chercha en vain sa trace; mais en 1815 on le retrouve dans la position de maître de chapelle de l'évêque de Diakovar, en Hongrie. Il avait

épousé la plus jeune des belles sœurs de Mozart. Après sa mort, sa veuve alla habiter à Salzbourg, près de sa sœur Constance, deux fois veuve de Mozart et du conseiller de Nissen. Elle mourut dans un âge avancé, en 1846. Haibel s'est fait connaître comme compositeur par neuf ou dix petits opéras composés pour le théâtre de Schikaneder. Un des plus connus est celui qui a pour titre : *Der Tyroler Kastel*, dont la partition, rééditée pour le piano, a été publiée d'abord chez Artaria, à Vienne, puis réimprimée chez Hilscher, à Dresde. Enfin, il a été arrangé en quatuor pour 2 violons, alto et basse, chez Traeg, à Vienne. Cet ouvrage, connu aussi sous le titre *Le Tyrolien à Vienne*, est analysé dans la IV<sup>e</sup> année de la Gazette générale de musique, publiée à Leipsick. *Der Landsturm* (suite du Tyrolien) a en aussi quelque succès. Les autres ouvrages de Haibel sont : *Das medicinsche Consilium* (La Consultation médicale); *Papagei und Gaus*; *Der Einzug in der Friedensquartier*; *Tsching! tsching! tsching!*; *Alle neun, und der Centrum*; *Astaroth der Vorfürer* (Le Diable boiffeux). On a aussi quelques ballets du même artiste. Haibel a donné, enfin, à Vienne, en 1801, une autre opérette intitulée : *Liebe macht kurzen Prozess*. On en a gravé un duo avec accompagnement de piano.

**HAIBL** (M<sup>lle</sup> SORNIÉ), fille du précédent, fut cantatrice au théâtre de Munich, pendant les années 1829 et 1830.

**HAIDEN** (JEAN-CHRISTOPHE), surnommé l'ancien, musicien du seizième siècle, né à Nuremberg, a composé la musique d'un recueil intitulé : *Gantz neue lustige Tantz und Liedlein, deren Text mehrentheils auf Nomen gerichtet mit 4 Stimmen, nicht allein zu singen, sondern auch auff allerhand Instrumenten zu gebrauchen, etc.* (Danses et chansonnettes nouvelles et gaies, à 4 voix, non-seulement pour chanter, mais aussi pour divers instruments); Nuremberg, Kauffmann, 1601, in-4°. Ce recueil contient 23 morceaux. On connaît aussi du même : *Musical instrumentum reformatum*; Nuremberg, Abraham Waggenmann, 1620, in-4°.

**HAIGH** (THOMAS), pianiste anglais et compositeur, né à Londres, vers 1769, a reçu quelques leçons de Haydn pendant le séjour que ce grand homme fit en Angleterre. Il a arrangé pour le piano quelques symphonies de son maître, et a publié beaucoup de sonates et de pièces diverses pour cet instrument. Gerber a donné la liste suivante de ses ouvrages : 1° Air anglais : *Happi tawney Moor*, varié pour le piano; Londres, Preston. — 2° Air anglais : *When the hallow*

*Drum*, varié pour le piano; *ibid.* — 3° Trois sonates pour piano et violon, op. 4; *ibid.* — 4° Trois sonates pour piano à 4 mains, op. 5; *ibid.* — 5° Trois sonates pour piano et violon, op. 6; *ibid.* — 6° Trois sonates faciles pour piano à 4 mains, op. 7. — 7° Trois sonates pour piano et violon, dédiées à Haydn. — 8° Trois *idem*, op. 9, *ibid.* — 9° Deux *idem*, op. 12; *ibid.* — 10° Sonate pour piano; *ibid.* — 11° Sonate avec la marche de Louis XVI; *ibid.* — 12° Sonate avec accompagnement. — 13° Trois sonates pour piano dédiées à Haydn, op. 10; Londres, Ralfé. — 14° *Io parlo*, rondo pour le piano; Londres, Preston. — 15° Trois sonates avec des airs favoris, op. 14; Londres, Lavenu. — 16° Trois sonates dédiées à Clementi, op. 15; *ibid.* — 17° Trois sonates dédiées à madame Abrams, op. 16; Londres, 1799. — 18° Trois *idem*, op. 18; Londres, Ralfé. — 19° Trois sonates pour piano, flûte ou violon, op. 19. — 20° Sonate pour piano seul; Londres, Lavenu. — 21° Trois divertissements pour piano, tambourin et triangle. — 22° Grande marche pour le piano, avec introduction et pastorale tambourin et triangle. — 23° Divers chants arrangés en *roados* ou variés pour piano. Plusieurs de ces ouvrages ont été réimprimés à Paris et à Offenbach. M. Haigh vivait encore à Londres en 1808 et y donnait des leçons de piano; on ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps.

**HAINDL** (...), maître de concert à Inscruck, y a mis en musique l'opéra intitulé *le Marchand de Smyrne*, qui fut représenté en 1782.

**HAINHOFER** ou **HAUNHOFER** (Philippe), riche amateur de musique à Augsbourg, dans le seizième siècle, jouait bien du luth et composait pour cet instrument. Il existe dans la bibliothèque de Wolfenbuttel une collection d'anciennes chansons allemandes de sa composition, sous ce titre : *Philip. Haunhoferi-Lauten Bucher, darinnen unterschiedliche teutsche Tænse mit ihren darunter geschriebenen Texten, etc.* (Livre de luth de Philippe Haunhofer, dans lequel on trouve différentes danses allemandes avec les textes sous les signes, etc.). Les airs de ces chansons badines sont écrits avec la tablature ordinaire du luth.

**HAINL** (Géorges-François), violoncelliste distingué, compositeur pour son instrument et premier chef d'orchestre du grand théâtre de Lyon, est né à Issoire (Puy-de-Dôme), le 19 novembre 1807; il fut admis au Conservatoire de Paris, comme élève de Norblin pour le violoncelle, le 22 avril 1829. Le premier prix de cet instrument lui fut décerné au concours de 1830.

Pendant plusieurs années il voyagea pour donner des concerts. En 1838, il était à Bruxelles, et dans l'hiver de l'année suivante il donna plusieurs concerts en Hollande avec le pianiste Duchier. Après avoir obtenu de brillants succès dans le midi de la France, il accepta, en 1840, la place de premier chef d'orchestre du grand théâtre de Lyon. Au moment où cette notice est écrite, il occupe encore la même position. M. Hainl est renommé à juste titre comme un des artistes français les plus distingués pour la direction d'un orchestre. Parmi les compositions qu'il a publiées pour son instrument, on remarque en particulier sa *Fantaisie avec orchestre* sur des thèmes de *Guillaume Tell*, op. 8. Cet artiste s'est fait connaître aussi comme écrivain par un petit ouvrage qui a pour titre : *De la musique à Lyon depuis 1713 jusqu'en 1852, Discours de réception prononcé en séance publique de l'Académie de Lyon*; Lyon, 1852, in-8° de 37 pages.

**HAITZINGER** (Antoine), chanteur de l'Opéra et de la chambre du grand-duc de Bade, né en 1796, à Willersdorf, seigneurie du prince de Lichtenstein, en Autriche, reçut de son père, instituteur en ce lieu, les premières leçons de piano et de chant. Dès l'âge le plus tendre il fut employé dans les chœurs des églises, et avant qu'il eût atteint sa douzième année, la beauté de sa voix était déjà remarquée. Après avoir appris à jouer de plusieurs instruments, sur lesquels il fit d'assez rapides progrès, il fut envoyé à l'âge de quatorze ans au collège de Korneubourg, parce que son père le destinait à l'enseignement. Devenu licencié (candidat) es lettres, il retourna chez son père, et peu de temps après obtint l'emploi de professeur dans une école publique de Vienne. Dans ses moments de loisir, il continua de s'occuper de la musique, et pour compléter son instruction dans cet art, il prit des leçons d'harmonie chez Wœlkert. Cependant sa voix de ténor prenait chaque jour de nouveaux développements. Les félicitations qui lui étaient adressées à cet égard le déterminèrent à prendre des leçons de chant de Mozatti, qui dans ce temps était aussi le maître de madame Schröder Devrient. Les succès qu'il obtint ensuite dans quelques concerts lui firent prendre enfin la résolution de renoncer à sa carrière pédagogique, pour en suivre une plus conforme à ses goûts et aux dons précieux qu'il avait reçus de la nature. Le comte Palfy, directeur du théâtre *Anderson-Wien*, lui ayant offert un engagement comme premier ténor en 1821, il l'accepta, et fit admirer la puissance de son organe et son énergique sentiment dramatique, dans les rôles de *Gianetto*,

de *la Pie voleuse*, de *Don Ottavio*, de *Don Juan*, et *Lindoro*, de *l'Italiana in Algeri*. Encouragé par ses succès, il continua ses études de chant sous la direction de Salleri, qui, sans pouvoir lui faire acquérir l'agilité de vocalisation d'un bon chanteur italien, parvint du moins à lui apprendre les principes de l'émission naturelle de la voix.

La renommée de Haitzinger s'étendait chaque jour davantage; elle s'accrut encore lorsque les compositeurs écrivirent des rôles analogues à ses facultés personnelles; c'est ainsi que *La Porte de Fer* (De Eisener Pforte) de Weigl, *Libussa* de C. Kreutzer, *Le Plongeur* (Der Taucher), du même maître, et *Euryanthe*, de Ch. M. de Weber, ont été pour Haitzinger des occasions de triomphe. Après avoir fait une excursion à Prague et à Presbourg, où il chanta avec succès, il s'éloigna de Vienne pour aller se faire entendre aux théâtres de Francfort, de Stuttgart, de Mannheim et de Carlsruhe. Il accepta enfin un engagement pour le reste de ses jours dans cette dernière ville, où il est resté jusqu'à sa retraite définitive du théâtre.

Divers voyages faits dans les différentes villes de l'Allemagne du nord avaient étendu sa réputation, lorsqu'il se rendit à Paris avec la troupe d'Opéra allemand dirigée par MM. Roedel et Fischer. L'impression qu'il y produisit fut profonde; mais ce fut surtout dans l'année suivante qu'il put y déployer toute la puissance de son bel organe et de son sentiment dramatique, lorsque l'arrivée de madame Schröder-Devrient lui permit de jouer ses beaux rôles de *Fidello*, *Oberon*, et *Euryanthe*. A Londres, ses succès ne furent pas moindres, et dans un voyage qu'il fit à Pétersbourg en 1835, il excita autant d'enthousiasme qu'à Paris et à Londres.

L'organisation de Haitzinger pour l'art était admirable: son talent comme chanteur se ressentait de l'époque tardive où il avait commencé son éducation vocale. Il ne liait pas avec facilité les registres laryngien et surlaryngien de sa voix; mais dans tout ce qui exige de la véhémence et de la passion, il était entraînant. Ses qualités étaient assez grandes pour faire excuser ses défauts. On connaît de cet artiste le chant pour voix seule et piano: *Vergiss mein nicht*, Francfort, Fischer.

Haitzinger a épousé à Carlsruhe madame Neumann, actrice du théâtre allemand qui a eu, à juste titre, de la réputation. Elle était aussi engagée au service du grand-duc de Bade pour le reste de ses jours. Haitzinger avait établi chez lui une école de chant dramatique où plusieurs bons élèves ont été formés. Dans ce nombre se

trouvait sa fille, qui a eu des succès sur plusieurs théâtres de l'Allemagne.

**HARART** (CHARLES) ou **HACQUART**, joueur de basse de viole, né à Huy, sur la Meuse, vers 1649, a écrit plusieurs œuvres pour son instrument. Il est mort en Hollande, vers 1730, dans un âge avancé. Les compositions qu'on connaît de lui sont: 1° *Préludes*, allemandes et courantes pour la basse de viole, avec la basse continue; Amsterdam, Roger. 2° — *Motetti a tre, quattro e cinque voci con stromenti*; ibid. — 3° *X sonates* pour deux basses de viole; ibid. — 4° *Cantiones sacrae* 2, 3, 4, 5, 6 et 7 *tam vocum quam instrumentorum*; Amstelodami, 1674, in-fol. — 5° *Harmonia parnassia sonatarum trium et quatuor instrumentorum*; Trajecti ad Rhenum, 1686, in-fol.

**HARE** (JEAN), violoniste et musicien de la ville, à Stade, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié de sa composition: 1° *Pavanes, ballets, courantes et sarabandes* pour 2 violons et basse, 1<sup>re</sup> partie; Hambourg, 1648, in-4°. — 2° *Pavanes, ballets, etc.*, 2<sup>e</sup> partie, pour 2, 3, 4, 5 et 8 instruments avec basse continue; Stade, 1654, in-4°.

**HAKENBERGER** (ANDRÉ), maître de chapelle de l'église Sainte-Marie à Dantzig, naquit en Poméranie, dans la seconde moitié du seizième siècle. On a de lui plusieurs ouvrages de musique pratique, parmi lesquels on remarque: 1° *Neue teutsche Gesänge mit 5 Stimmen, und eine mit 8 Stimmen* (Nouveaux chants allemands à cinq voix, etc.); Dantzig, 1610, in-4°. — 2° *Odaria suavissima ex mellifera D. Bernhardt jubilo delibata*, 3 voc.; Leipsick, 1612. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage publiée à Francfort-sur-l'Oder, chez Matthieu Kempfer, 1628, in-4°. — 3° *Harmonia sacra, seu 6 motetti 6-12 voc. cum B. C.*; Francfort, 1617. — 4° *Sacri modularum concentus 8 vocum, etc.*; Stettin, 1615; Francfort, 1616, et Wittenberg, 1619. — 5° *Odus sacra Christo, infantulo Bethlehemitico decantata* 3 voc.; Leipsick, 1619.

**HALBE** (JEAN-AUGUSTE), acteur allemand, né à Budissin, en 1733, a débuté au théâtre en 1767. On lui doit la musique des opéras: 1° *L'Amour à l'épreuve*. — 2° *Le Bassa de Tunis*. — 3° *Les Deux Acares*. Il a écrit aussi des airs pour le drame *Charlotte à la Cour*.

**HALES** (ÉTIENNE), célèbre physicien anglais, né le 7 septembre 1677, à Bekeborn, dans le comté de Kent, fit ses études à Cambridge, et se fit remarquer par son goût pour les sciences naturelles, et par le génie d'invention qu'il

y portait. Après avoir obtenu le grade de docteur en théologie, il entra dans les ordres, et eut la concession de quelques bénéfices. La Société royale de Londres l'admit au nombre de ses membres en 1717, et l'Académie des sciences lui fit le même honneur en 1753. Nommé pasteur de Taddington, il passa presque toute sa vie dans cette modeste retraite, et y mourut, le 4 janvier 1761, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Son invention du ventilateur, ses recherches sur l'art de rendre l'eau de la mer potable, et ses ouvrages intitulés *Statique des Végétaux* et *Statique des Animaux* sont célèbres; mais leur examen n'est pas de l'objet de ce dictionnaire; on ne doit donc le citer ici que pour son livre intitulé : *Sonorum doctrina rationalis et experimentalis, etc.*; Londres, 1742, in-8°; réimprimé à Londres, chez Wallis, en 1778. Cet ouvrage n'est qu'un recueil de morceaux sur la physique des sons, extraits des ouvrages de Newton et d'autres auteurs célèbres. Le livre est divisé en cinq parties : des vibrations de l'air, de la percussion, des rapports des sons, de leurs phénomènes et de l'éclat.

**HALÉVY** (JACQUES-FRANÇOIS-FRONTAL-ÉLIX), compositeur dramatique, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France et professeur de composition au Conservatoire impérial de musique, est né à Paris, le 27 mai 1799, de parents israélites. Admis au Conservatoire comme élève de solfège, le 30 janvier 1809, il fut placé sous la direction de Cazot, et se fit remarquer par la rapidité de ses progrès. L'année d'après, il devint élève de Charles Lambert pour le piano, eut en 1811 Berton pour maître d'harmonie, et reçut ensuite des leçons de contrepoint de Cherubini pendant cinq ans. L'Académie des Beaux-arts de l'Institut de France l'admit au concours pour le grand prix de composition en 1816, et à peine avait-il atteint l'âge de vingt ans lorsque le premier prix lui fut décerné. Le sujet du concours était une cantate intitulée *Hermine*. L'année suivante, il se rendit à Rome, comme pensionnaire du gouvernement, demeura en Italie pendant deux années, et ne revint à Paris qu'au mois de septembre 1822. Pendant son séjour à Rome, Halévy fit preuve d'une grande activité dans ses travaux, et écrivit non-seulement la partition d'un opéra, mais de grands ouvrages de musique classique. Déjà avant son départ pour l'Italie, il avait été chargé de mettre en musique le texte hébreu du *De Profundis*, pour la mort du duc de Berry. La partition de cet ouvrage a été publiée à Paris. Après son retour, tous ses efforts eurent pour but de se faire connaître par des succès au théâtre; mais les obs-

tacles qui se multiplient en France au début de la carrière d'un compositeur dramatique ne lui furent pas épargnés. Déjà, avant son départ pour l'Italie, il avait pour l'Opéra un ouvrage intitulé *Les Bohémiennes*; il ne fut jamais représenté. De retour en France, il y obtint les poèmes de *Pygmalion*, grand opéra, et des *Deux Pavillons*, opéra-comique; mais, après qu'il en eut composé la musique, il employa vainement plusieurs années à en solliciter la représentation. Il lui fallut chercher autre chose; enfin, il réussit à faire jouer au théâtre Feydeau, en 1827, *L'Artisan*, opéra-comique en un acte. Cette pièce eut peu de succès; le sujet manquait d'intérêt, et la musique était faible d'invention. A cet ouvrage succéda *Le Roi et le Batelier*, pièce de circonstance, composée pour la fête du roi Charles X, et qui fut représentée en 1828. Halévy en avait composé la musique avec la collaboration de Riffaut. En 1829, il écrivit pour le théâtre Italien *Clari*, opéra en trois actes, dont le rôle principal fut joué par madame Malibran. Il y avait de belles choses dans cette partition, et déjà on pouvait juger par quelques morceaux que l'auteur était destiné à prendre un rang honorable parmi les meilleurs compositeurs de la scène française. Dans la même année, *Le Dillettante d'Avignon* fut représenté à l'Opéra-Comique. Le sujet bouffon de ce petit opéra fournit à Halévy l'occasion de faire quelques bons morceaux d'ensemble. L'ouvrage est resté au théâtre et a été joué partout avec succès. Dans les premiers mois de 1830, on joua à l'Opéra *Manon Lescaut*, grand ballet en trois actes dont Halévy avait composé la musique; cet ouvrage, arrangé pour piano, a été publié dans la même année. *Yella*, opéra-comique en un acte, fut mis en répétition peu de temps après, mais ne fut pas représenté, le théâtre ayant été fermé par suite du dérangement des affaires de l'entrepreneur. Une nouvelle entreprise ayant été organisée, Halévy fit jouer, en 1831, *La Langue musicale*, pièce froide dans laquelle le compositeur a placé quelques jolis morceaux. L'année suivante, il donna, en société avec M. Gide, *La Tentation*, ballet-opéra en cinq actes, où l'on remarque de belles choses, particulièrement des chœurs remplis d'effets dramatiques. La rentrée de Martin à l'Opéra-Comique, en 1834, fournit à Halévy l'occasion d'écrire un petit opéra intitulé *Les Souvenirs de Lafleur*. Cet ouvrage, joué avec succès, renfermait de jolis morceaux qui ont malheureusement subi le sort des œuvres d'art composées pour des circonstances spéciales, et qui n'ont pas survécu à la re-

traite de l'acteur pour qui ils avaient été écrits.

Hérold avait laissé en mourant une partition inachevée, celle de *Ludovic*, opéra en deux actes. Il n'en avait écrit que l'ouverture et les quatre premiers morceaux ; car les derniers mois de sa vie, passés dans les souffrances, ne lui avaient pas permis de travailler ; mais l'intérêt qui s'attachait à ce compositeur, particulièrement à cause de ses derniers ouvrages (*Zampa*, et *Le Pré aux Clercs*), fit considérer par les entrepreneurs de l'Opéra-Comique la représentation de *Ludovic* comme une bonne spéculation, et Halévy fut chargé de terminer cet opéra, qui fut joué avec succès en 1834, et qui depuis lors est resté au théâtre.

Au commencement de 1835, *La Juive*, grand opéra en cinq actes, fut représenté à l'Académie Royale de musique. Les soins consciencieux donnés par Halévy à cette importante partition, le retentissement de l'ouvrage, l'état de ses succès dans toute l'Europe, tout doit faire considérer cette époque comme la plus significative de la carrière du compositeur. Dans cette composition, son talent a un caractère plus ferme, plus grand que dans ses ouvrages précédents ; le style a plus d'élévation, l'instrumentation indique un maître expérimenté. Il y a transformation du talent de l'artiste à dater de ce moment. Des péripéties semblables se sont fait remarquer dans la carrière de quelques compositeurs célèbres ; cette transformation indique une sorte de crise où le génie développe toutes ses facultés et prend son caractère spécial. Bien des critiques ont été faites de *La Juive* à son apparition ; on attribuait son succès au luxe de sa mise en scène, tandis que ce luxe était l'obstacle le plus considérable à l'appréciation du mérite de la musique. Toutes ces critiques sont maintenant oubliées, et la partition de *La Juive* est considérée à juste titre comme une des plus belles productions dramatiques de l'École française.

Six mois étaient à peine écoulés depuis que *La Juive* avait vu le jour, quand Halévy fit représenter *l'Eclair*, opéra-comique en trois actes qui fut accueilli par le public avec beaucoup de faveur. Élégante et légère, la musique de *l'Eclair* forme un contraste remarquable avec celle de *La Juive*. Ce contraste, et le peu de temps qu'il y avait eu entre la représentation des deux ouvrages, contribuèrent à consolider la réputation du compositeur, en prouvant qu'il avait le travail facile, et qu'il savait prendre plus d'un ton. Nonobstant les brillants succès de *La Juive* et de *l'Eclair*, deux ans et demi s'écoulèrent avant que leur auteur abordât de nouveau la scène, car ce fut seulement au mois de mars

1838 qu'il fit représenter à l'Opéra *Guido et Ginevra*, ou *la Peste de Florence*. Halévy avait compris la nécessité de se soutenir à la hauteur du mérite des deux ouvrages précédents, et il avait écrit avec amour sa nouvelle partition. Abondante en mélodies expressives, élégante dans la forme, écrite et instrumentée avec un rare talent, elle aurait dû, semble-t-il, rencontrer dans le public la même sympathie que ses aînées : il n'en fut néanmoins pas ainsi : après un nombre borné de représentations, l'ouvrage disparut de la scène. D'où vint cette déveuve ? Il faut le dire : de la nature du sujet, qui est plus triste que dramatique. La teinte sombre répandue sur l'ouvrage fut la cause qui nuisit au succès de la musique et lui porta un coup fatal. Il n'est resté pour le public que quelques morceaux, de *Guido et Ginevra* qu'on entend dans les concerts ; mais pour les connaisseurs cette partition sera toujours une belle œuvre, digne d'un meilleur sort. *Les Treize*, ouvrage représenté à l'Opéra-Comique en 1839, et *le Drapier*, en trois actes, joué à l'Opéra, dans l'année suivante, ne furent point heureux, quoiqu'il s'y trouvât de fort bons morceaux. Mais Halévy se releva brillamment dans *la Reine de Chypre*, grand opéra en cinq actes composé pour M<sup>me</sup> Stolz, qui y fit preuve d'un talent très-dramatique. La valeur de cette partition est bien supérieure à ce qu'on croit généralement : le second acte est un chef-d'œuvre de couleur locale, d'entente de la scène et d'expression sentimentale ; le troisième brille par la verve et le cinquième est simple et touchant. A vrai dire, Halévy, bien que placé très-haut dans l'opinion des artistes, n'a pas, dans la population de France, une renommée égale à son mérite. La presse lui a été souvent peu favorable, et s'est montrée ou hostile, ou incapable d'apprécier la distinction de formes qui se montre partout dans sa musique à des yeux clairvoyants, à des oreilles délicates. La plupart de ses ouvrages, *Charles VI*, *les Mousquetaires de la Reine*, *le Val d'Andorre*, *la Fée aux roses*, *la Dame de pique*, *le Nabab*, *la Magicienne*, etc., renferment des morceaux d'élite où ne fait reconnaître la main d'un maître de premier ordre : malheureusement pour sa popularité, sa pensée est souvent complexe : elle est mélodique, mais elle se combine avec tant de détails et de recherches d'harmonie et d'instrumentation, que l'intelligence vulgaire, c'est-à-dire celle de la foule, est insuffisante pour saisir l'ensemble de ces choses. Moins riche, plus simple, Halévy eût eu de plus grands succès.

La liste complète des ouvrages de cet artiste se compose de la manière suivante : 1<sup>o</sup> *Les Bohé-*



miennes, grand opéra (1819). — 2° *Pygmalion*, idem (1823). — 3° *Les deux Pavillons*, opéra-comique (1824). Ces trois opéras n'ont pas été représentés. — 4° *L'Artisan*, opéra-comique en un acte, au théâtre Feydeau (1827). — 5° *Le Roi et le Batelier*, opéra en un acte, en collaboration avec Rifaut, à l'occasion de la fête du roi Charles X, au même théâtre (1828). — 6° *Clari*, opéra en trois actes, au Théâtre-Italien (1829). — 7° *Le Dilettante d'Avignon*, en un acte, au théâtre Feydeau (1829). — 8° *Manon Lescaut*, ballet en trois actes, à l'Opéra (1830). — 9° *Yella*, opéra-comique en un acte, mis en répétition au théâtre Feydeau, mais non représenté, parce que le théâtre fut fermé. — 10° *La Langue musicale*, un acte, à l'Opéra-Comique (1831) : il y avait dans cet ouvrage un remarquable morceau d'ensemble. — 11° *La Tentation*, ballet-opéra en cinq actes, en collaboration avec M. Gile, à l'Opéra (1832). — 12° *Les Souvenirs de Lafleur*, en un acte, à l'Opéra-Comique (1834). — 13° *La Juive*, en cinq actes, à l'Opéra (1835). — 14° *L'Eclair*, en trois actes, à l'Opéra-Comique (1835). — 15° *Guido et Ginevra, ou la Peste de Florence*, en cinq actes, à l'Opéra (1838). — 16° *Les Treize*, en trois actes, à l'Opéra-Comique (1839). — 17° *Le Drapier*, en trois actes, à l'Opéra (1840). — 18° *La Reine de Chypre*, en cinq actes, à l'Opéra (1841). — 19° *Le Guitarero*, en trois actes, à l'Opéra-Comique (1841). — 20° *Charles VI*, en cinq actes, à l'Opéra (1843). — 21° *Le Lazarone*, en deux actes, idem (1844). — 22° *Les Mousquetaires de la Reine*, en trois actes, à l'Opéra-Comique (1846). — 23° *Le Val d'Andorre*, en trois actes, idem (1848). — 24° *La Fée aux roses*, en trois actes, idem (1849). — 25° *La Dame de pique*, en trois actes, idem (1850). — 26° *La Tempesta*, opéra italien en trois actes, écrit pour le théâtre de la Reine, à Londres, et représenté dans cette ville en 1850, puis à Paris (1851). — 27° *Le Juif errant*, en cinq actes, à l'Opéra (1852). — 28° *Le Nabab*, en trois actes, à l'Opéra-Comique (1853). — 29° *Jaguarita*, en trois actes, au théâtre lyrique (1855). — 30° *Valentine d'Aubigné*, en trois actes, à l'Opéra-Comique (1856). — 31° *La Magicienne*, en cinq actes, à l'Opéra (1857).

On connaît aussi de Halévy la musique de quelques scènes du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, traduites par son frère, M. Léon Halévy : elles ont été exécutées, le 18 mars 1849, au Conservatoire, par la Société des concerts. Le même artiste a écrit une cantate intitulée *les Plages du Nil*, avec chœur et orchestre, plu-

sieurs messes, le *De Profundis*, en langue hébraïque, dont il a été parlé précédemment, beaucoup de romances, nocturnes, une sonate pour piano à quatre mains, un ronde ou caprice (Vienne, Diabelli), et quelques autres compositions légères.

Ce n'est pas seulement par ses ouvrages que cet excellent artiste a conquis sa renommée ; les services qu'il a rendus à la musique par son enseignement lui assurent aussi un rang élevé parmi les maîtres. Dès 1816 il entra dans cette carrière par ses leçons dans une classe de solfège au Conservatoire ; en 1827, il succéda à M. Dauvoise (voy. ce nom) en qualité de professeur d'harmonie et d'accompagnement ; et lorsque l'auteur de cette notice donna, au mois d'avril 1833, sa démission de sa place de professeur de composition pour le contrepoint et la fugue, ce fut Halévy qui lui succéda : depuis lors il n'a pas quitté cette position. Au nombre de ses élèves les plus distingués, on remarque MM. Gounod, Victor Massé, Bazin, Pottier, Eugène Gauthier, Deldevez, Deffès, Gastinel, Mathias et Galibert. L'enseignement élémentaire de la musique lui est redevable d'un livre adopté pour les écoles de Paris, et qui a été publié sous ce titre : *Leçons de lecture musicale* ; Paris, Léon Escudier, 1857, gr. in-8°. Après avoir occupé, pendant les années 1827 à 1829, la place de *maestro al cembalo*, au Théâtre-Italien, il l'abandonna pour celle de chef du chant à l'Opéra, dont il remplit les fonctions jusqu'en 1846. Appelé à l'Institut, en 1838, après la mort de Reicha, Halévy a échangé, en 1854, sa position de membre de l'Académie des beaux-arts de cette institution, pour celle de secrétaire perpétuel de la même académie. Cette nouvelle situation lui a fourni l'occasion d'ajouter à ses succès de musicien ceux de littérateur, par les éloges des académiciens morts qu'il a été appelé à prononcer aux séances publiques de l'Académie des beaux-arts. C'est ainsi qu'il a lu, en 1854, l'éloge de l'architecte Pierre Fontaine, et dans les années suivantes ceux d'Onslow, d'Abel Blouet, du sculpteur David d'Angers, de Paul Delaroche, et d'Adolphe Adam. Ces morceaux, écrits d'un style élégant et spirituel, ont été réunis avec d'autres sortis de la même main, et publiés sous le titre de *Souvenirs et Portraits. Études sur les beaux-arts* ; Paris, Michel Lévy frères, 1861, 1 vol. in-16. Halévy est commandeur de la Légion d'honneur et décoré de plusieurs autres ordres.

**HALL** (HENRI), né en 1655, à New-Windsor, fut élevé dans la chapelle royale, et eut pour dernier maître de musique le Dr. Blow. Après avoir été organiste à Exeter, il passa en la même

qualité à l'église cathédrale de Hereford. Il mourut au mois de mars 1707, et fut inhumé dans la chapelle des vicaires de cette église. Il a écrit des antennes à plusieurs voix qui se trouvent en manuscrit au Muséum britannique, à Londres, dans une grande collection de musique à l'usage de l'église anglicane, fonds de Harley, numéros 7337-7342.

**HALLE** (JEAN-SAMUEL), né en 1730, à Bartenstein, en Prusse, a été professeur de mathématiques à Berlin pendant plusieurs années. On lui doit un traité de la construction de l'Orgue intitulé : *Die Kunst des Orgelbaues theoretisch und praktisch beschrieben*; Brandebourg, 1799, 1 vol. in-4° avec 8 planches. Ce livre est un bon manuel de l'ancienne pratique de la facture de l'orgue. Laborieux écrivain sur des sujets particulièrement relatifs à l'industrie, il a fait imprimer beaucoup d'ouvrages qui indiquent des connaissances étendues. Son livre sur la facture des orgues a paru d'abord sous ce titre : *Theoretisch und praktische Kunst des Orgelbaues* (Art-théorique et pratique de la facture des orgues); Brandebourg, 1779, in-8°, avec des planches. Il l'augmenta ensuite et le publia de nouveau dans une collection d'ouvrages sur les arts et métiers, en six volumes in-4°, intitulés *Werkstatte des heutigen Künste*. Le traité de la facture des orgues est le troisième volume de cette collection. Halle est mort le 9 janvier 1810.

**HALLÉ** (CHARLES), pianiste distingué, né en Allemagne, si je suis bien informé, s'est établi à Paris, à la fin de 1840, fort jeune encore, et s'y est fait connaître immédiatement de la manière la plus avantageuse par son exécution élégante, vive, animée, sur le piano, et par la pureté de son style dans la musique classique, toujours appropriée au caractère de l'œuvre qu'il interprétait. En peu de temps, il se fit une brillante réputation, et les amateurs le recherchèrent avec empressement en qualité de professeur. La situation de M. Hallé à Paris était fort heureuse quand éclata la révolution du mois de février 1848, dont les conséquences furent désastreuses pour les artistes. Il prit alors la résolution de se fixer en Angleterre. Arrivé à Londres, il ne tarda pas à attirer sur lui l'attention du monde musical par son talent. Il fut particulièrement recherché pour la musique classique d'ensemble et obtint de beaux succès dans les matinées de la *Musical Union*. M. Hallé s'est établi postérieurement à Manchester, où, par son enseignement et la direction des concerts, qui lui a été confiée, il est devenu le centre d'activité de tout ce qui s'y fait en musique, et où il jouit de l'estime générale. Je ne connais de la composition de cet

artiste que *Quatre romances sans paroles pour le piano*, op. 1; Paris, Brandus, et Berlin, Schlesinger; *quatre esquisses pour piano*, op. 2, divisé en deux livres; Londres, Cramer, Beale et Co; *Scherzo* (en ré), op. 4; *ibid.*; *Miscellanées*, op. 5; *ibid.*; *Pensées fugitives*, op. 6; *ibid.*

**HALLER** (ALBERT DE), anatomiste, botaniste, poète et savant presque universel, naquit à Berne, le 16 octobre 1708. Enfant prodigieux par la précocité et l'étendue de ses connaissances, il devint par la suite un des hommes les plus remarquables de l'Allemagne. Après avoir étudié la philosophie et l'anatomie à l'université de Tübinge, il se rendit à Leyde, en 1725, et y devint élève de l'illustre Boërhave. Puis il étudia les mathématiques à Bâle sous la direction de Jean Bernoulli, et enfin retourna à Berne, où il fut fait bibliothécaire de la ville. Devenu professeur de médecine à l'université de Göttingue, en 1736, il passa dix-sept années dans cette ville, retourna à Berne, en 1753, et y mourut, le 12 décembre 1777. Parmi ses nombreux et importants écrits, on remarque le grand ouvrage intitulé : *Elementa physiologiæ corporis humani*; Lausanne, 1767-1782, 9 vol. in-4°. Le 15<sup>e</sup> livre du tome 5<sup>e</sup> traite amplement de l'organe de l'ouïe et de ses fonctions. On a aussi de Haller une dissertation *De Diaphragmatis musculis*, Göttingue, 1738, in-4°, où il traite de l'action de ces muscles dans le chant.

**HALM** (ANTOINE), compositeur allemand, né le 4 juin 1789, à Altenmarkt, dans la Styrie, étudia la musique dès son enfance, et montra d'heureuses dispositions pour cet art; mais, obligé de servir dans l'armée autrichienne, comme soldat, il n'obtint son congé qu'en 1811. Alors il se fixa à Vienne, et publia beaucoup d'œuvres de musique instrumentale, où l'on remarque : 1° quatuors pour 2 violons, alto et basse, n° 1, op. 38; Vienne, Mechetti; n° 2, op. 39; *ibid.*; n° 3, op. 40; *ibid.* — 2° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 12, 21, 23, 42; *ibid.* — 3° Sonates pour piano et violoncelle, op. 13, 24; *ibid.* — 4° Grande sonate pour piano et violoncelle ou alto, op. 25; *ibid.* — 5° Sonates, rondeaux et marches pour piano à 4 mains, op. 41, 44, 45, 48, 54 et 56; Vienne, Haslinger, Mechetti, Cappi, Diabelli. — 6° Sonates pour piano seul, op. 15, 43, 51; Vienne, Mechetti, Cappi. — 7° Rondeaux brillants pour piano seul, op. 4, 14, 17, 20, 49; Vienne, Mechetti. — 8° Thèmes variés pour piano, op. 33, 37, 46, 47, 50, *ibid.* Les dernières productions de Halm sont deux trios pour piano et violoncelle, œuvres 57 et 58; des Études pathétiques pour le piano, op. 61, et des Études héroïques, op. 62. Ces deux der-

niers ouvrages ont paru en 1848, à Vienne, chez Mechetti.

**HALMA** (HILARION-ÉMILE), né à Sedan (Ardennes), en 1803, est neveu de l'abbé Nicolas Halma, helléniste et mathématicien, connu par la traduction française de l'*Almageste* de Ptolémée. Bien organisé pour la musique, et montrant du goût pour le violon, il reçut les premières leçons d'un maître obscur de sa ville natale; puis il fut envoyé à Paris pour y continuer ses études, et entra le 28 avril 1818 au Conservatoire, où il devint élève de Bailot. Il obtint le second prix de violon en 1821, et le premier prix lui fut décerné en 1824, dans un concours brillant où il étonna les professeurs par la pureté de son style et par l'expression de son jeu. Son succès dans ce concours et dans un concert du Conservatoire où il fit une vive impression, semblait lui promettre une belle carrière d'artiste; malheureusement il était inconsistant dans ses projets et toujours mécontent de sa situation. En 1822, la place de chef des premiers violons du Théâtre Français lui avait été confiée, quoiqu'il ne fut âgé que de dix-neuf ans. Il occupa cette position jusqu'en 1827, puis la quitta tout à coup pour la place de chef d'orchestre du théâtre de Strasbourg. Bientôt dégoûté de cette situation, il revint à Paris en 1829, et entra à l'orchestre de l'Opéra Italien, n'y resta qu'une année, et accepta, en 1830, une place de second violon à l'Académie royale de musique. Se croyant appelé à de plus hautes destinées par son talent, il abandonna encore cet orchestre, en 1832, essaya de voyager pour donner des concerts, ne réussit pas dans cette entreprise, et revint de nouveau à Paris, où il vécut quelque temps sans emploi. Sur des indications vagues qui lui furent données des avantages qu'il pourrait trouver en Amérique, il s'embarqua au hasard pour s'y rendre, habita tour à tour New-York, Boston et Philadelphie, n'y trouva pas une meilleure fortune, et finit par revenir en France. Au moment où cette notice est écrite, M. Halma vit à Paris, dans une situation peu fortunée. On n'a publié de cet artiste qu'un thème original varié pour le violon, avec quatre-vingt piano; Paris, Richault.

**HALPHEN** (C.-M.), professeur de musique à Metz, est auteur d'un *Jeu de Cartes harmoniques*, renfermant tous les accords dont la musique est susceptible; Metz, Devilly, 1812, in-36 de 12 pages avec des cartons.

**HALTENHOFF** (...), facteur d'instruments à Hanau, près de Francfort-sur-le-Mein, s'est fait connaître, en 1781, par un perfectionnement important dans la construction du cor.

Avant lui, on n'avait pas trouvé de meilleur moyen, pour accorder le cor avec l'orchestre, lorsqu'il était trop haut, que d'ajouter un certain nombre d'allonges au tube, près de l'embouchure; mais ces allonges avaient l'inconvénient d'éloigner le pavillon du corps de l'exécutant, et conséquemment de priver l'instrument de son point d'appui. Haltenhoff, appliquant au cor le principe de la construction du trombone, imagina la coulisse qui permet d'allonger la colonne d'air, et de baisser l'instrument à volonté. On a fini par poser sur cette coulisse les différents tons du cor.

**HALTER** (GUILLAUME-FERDINAND), organiste de l'Église réformée de Königsberg, y fut d'abord secrétaire de la ville, et mourut le 10 avril 1806. Gerber fait dans son *Nouveau Lexique des musiciens* le plus pompeux éloge de ses compositions, dont il donne la liste suivante : 1° six sonates pour piano; Königsberg et Lelp-sick, 1788. — 2° Quelques chansons publiées dans le *Klavier-magazin* de 1789. — 3° *La Revue du Canton*, petit opéra représenté à Königsberg, en 1792. — 4° Sonate pour piano, violon et violoncelle; Angsbourg, Gombart, 1797.

**HALTMEIER** (CHARLES-JEAN-FRÉDÉRIC), organiste de la cour à Hanovre, dans la première moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un petit ouvrage qui a pour titre : *Anleitung, wie man einen Generalbass, oder auch Handstücke, in alle Töne transposiren könne* (Instruction par laquelle on peut apprendre à transposer dans tous les tons une basse continue ou d'autres pièces); Hambourg, 1737, in-4°. Ce traité a été publié par les soins de Telemann. Mizler l'a aussi donné dans le 2° volume de sa Bibliothèque de musique, pages 256-268.

**HAMAL** (HENRI-GUILLAUME), né à Liège, en 1685, fit son éducation musicale sous la direction de Lambert Pietkin, maître de chapelle de la cathédrale de Saint-Lambert. A peine âgé de vingt-trois ans, il obtint la place de maître de musique de l'église paroissiale de Saint-Trond; mais il n'y resta pas longtemps, car, à la fin de la même année, il fut rappelé à Liège pour prendre possession de la sous-maîtrise de l'église Saint-Lambert. Il mourut dans cette ville, le 8 décembre 1752. Ses principaux ouvrages consistent en motets, qu'on a chantés pendant plus de quarante ans dans la cathédrale et dans les églises principales du pays de Liège. On connaît aussi de lui des cantates italiennes, françaises, et en patois liégeois. Toutes ces productions sont restées en manuscrit.

**HAMAL** (JEAN-NOËL), fils aîné du précédent, naquit à Liège (1), le 23 décembre 1709. Élève de son père pour le chant, et de Henri Dupont, maître de chapelle, pour la composition, il montra dès son enfance les dispositions les plus heureuses pour la musique. Ses progrès dans cet art lui firent obtenir une pension du chapitre pour aller continuer ses études à Rome. Parti en 1728 pour la capitale du monde chrétien, il y fit choix, dès son arrivée, de Joseph Amadori, bon compositeur, pour diriger ses études de contrepoint. Devenu bon harmoniste, il retourna dans sa patrie, où les chanoines de Saint-Lambert lui accordèrent un bénéfice, en 1731, en témoignage d'estime pour son talent. La place de maître de chapelle étant devenue vacante, en 1738, ce fut Hamal que le chapitre désigna pour la remplir. Il y déploya beaucoup d'activité, et composa des messes, des psaumes et des motets à grand orchestre, qui ont eu de la réputation pendant le dix-huitième siècle. Le désir de revoir l'Italie lui fit entreprendre un voyage dans cette contrée en 1749. A Rome, il se lia d'amitié avec Jomelli, qui venait d'être nommé maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican. A Naples, il connut Durante, qui lui donna des témoignages d'estime. De retour à Liège, en 1750, il y écrivit les oratorios de *Jonathan* et de *Judith*, et composa plusieurs opéras en patois de Liège pour une société d'amateurs. Ces ouvrages, dont les partitions manuscrites existent, si j'ai bonne mémoire, dans la bibliothèque du Conservatoire de Paris, se font remarquer par des mélodies faciles et originales. Les plus connues de ces ouvrages sont : 1° *Le Voyage de Chofontains* (le Voyage de Chaufontaine), en trois actes, écrit en 1757. — 2° *Le Ligeois dégrisé* (le Recrue de Liège), en deux actes, dans la même année. — 3° *Le Fias de houte si pleu* (la fête troublée par la pluie), en trois actes, 1758. — 4° Enfin, les *Ypocondras* (les Hypocondres), opéra burlesque en trois actes, dans la même année. Le dernier ouvrage de Hamal, considéré comme son chef-d'œuvre, est un *In exilu Israel*, à deux chœurs et deux orchestres. On connaît aussi de cet artiste : 1° Six quatuors pour 2 violons, alto et basse, gravés à Liège, chez Benoît Andres, et à Paris, chez Leclerc. — 2° Trois œuvres de symphonies à quatre parties, *ibid.* Hamal mourut à Liège, le 28 novembre 1778.

Son neveu **HAMAL** (Henri), lui a succédé dans la place de maître de chapelle de la cathédrale. Il a laissé en manuscrit quelques compositions pour l'église.

**HAMBOYS** ou **HANBOYS** (JEAN), musicien anglais du quinzième siècle, fut, suivant Bale (*Summarium illustrium Majoris Britanniae Script.*, p. 40), un homme de grande érudition, et posséda des connaissances étendues dans les sciences et dans les arts, particulièrement dans la musique. Pits ajoute (*Relationum histor. de rebus angl.*, p. 662), sans savoir précisément de quoi il parle, que le savoir de Hamboys dans l'harmonie et dans la préparation et la résolution des dissonances fut supérieur à celui de tout autre musicien anglais de son temps. Ces deux écrivains placent l'époque florissante de sa vie vers 1470. Suivant la chronique de Holinshed (t. II, pag. 1355), Hamboys a vécu sous le règne d'Édouard IV, et son mérite lui a fait conférer le grade de docteur en musique. Si ce dernier fait est vrai, Hamboys a dû être une des premières personnes à qui cette dignité a été donnée; on ne trouve la date de son diplôme ni dans les registres de l'université d'Oxford, ni dans ceux de l'université de Cambridge.

L'évêque Tanner dit, dans sa Bibliothèque des écrivains britanniques, que Hamboys a écrit un traité de musique intitulé *Summum Artis Musicae*, lib. 1, lequel commence par ces mots : *Quemadmodum inter triticeum*. Le manuscrit de la bibliothèque Bodleyenne, n° 90 de fonds de Digby, intitulé *Quatuor principalia totius artis Musicae*, lib. IV, et qui a été terminé à Oxford en 1451, commence par les mêmes mots (1). Il ajoute que c'est par erreur que ce manuscrit est attribué par les catalogues et par Antoine Wood à Thomas de Tekesbury. Burney ne pense pas que le manuscrit de la Bibliothèque Bodleyenne soit de ce Thomas de Tekesbury, mais il ne partage pas l'opinion de Tanner, qui l'attribue à Hamboys, car il démontre (*A general History of Music*, t. II, p. 395) que l'ouvrage dont il s'agit est exactement le même que celui qui se trouve à la bibliothèque d'Oxford, sous le n° 515, et qui a pour titre : *De Musica continua, et discreta, cum Diagrammatibus per Simonem Tunstede*, A. D. 1351. Au commencement du volume, Tunstede dit qu'il se propose de traiter *De quatuor principalibus in quibus totius Musicae radices consistunt*;

(1) J'ai été mal informé lorsque j'ai dit, dans la première édition de cette biographie, que Hamal est né à Dinant, vers 1728.

(2) Ce manuscrit est maintenant au Museum britannique, sous le n° 1866, et l'on en trouve la description dans le *Catalogue of the Manuscript Music of the British Museum*, p. 75, n° 306.

c'est sans doute cette phrase qui a donné lieu à l'autre titre. Quoi qu'il en soit de la différence des titres, on voit que l'ouvrage a été écrit précisément un siècle avant l'époque où Hamboys a vécu. Il existe un autre ouvrage qui appartient réellement à Hamboys : il se trouve dans le même manuscrit provenant du fonds de Boileau, et a pour titre : *Musica Magistri Franconis, cum additionibus et opinionibus diversorum*. Cet ouvrage paraît être un commentaire du Traité de Francon, dit M. Madden, rédacteur du Catalogue des manuscrits de musique qui existent dans le Museum britannique ; il est terminé par ces mots : *Explicit Summa Magistri Johannis Hamboys, doctoris musice reverendi, super musicam continuam et discretam*. Bale et Pits disent que c'est Hamboys qui a inventé un genre de composition qu'ils appellent *Cantionum artificialium diversi generis* : il serait difficile de décider de quoi ils veulent parler, à moins que ce ne soit de quelques espèces particulières de canons.

**HAMBUCH (CHARLES)**, ténor allemand, naquit, en 1797, à Berlin, où son père, employé au ministère des affaires étrangères, avait été autrefois musicien. Possédant une voix de soprano brillante, pure et de grande étendue, il fut admis dans une chapelle comme enfant de chœur, et comme tel eut le logement, la nourriture et quelque argent. Son père était trop occupé de ses travaux pour accorder quelque attention aux heureuses dispositions de son fils ; d'ailleurs, il ne possédait aucun moyen pour lui faire donner une meilleure éducation que celle qu'il recevait comme enfant de chœur. Une circonstance inattendue fournit enfin au jeune Hambuch les éléments de connaissances plus étendues dans l'art. Le violoniste Hemmereich, fort laid et difforme, exécutait un jour devant lui un morceau qui avait attiré toute son attention ; quand l'artiste eut fini, l'enfant, tout ému de ce qu'il venait d'entendre, s'élança vers lui, et lui dit avec naïveté : *M. Hemmereich, je voudrais être deux fois plus laid et plus bête que vous, si je pouvais à ce prix jouer du violon comme vous venez de le faire*. Plus touché de l'éloge de son talent que choqué de la critique de sa personne, Hemmereich, qui avait l'âme noble et généreuse, se chargea de l'instruction du jeune Hambuch, sans rétribution, lui enseigna à jouer du violon, et le mit en état de se rendre, en 1813, à Aix-la-Chapelle, pour y être premier violon du théâtre ; mais déjà sa voix s'était développée avec tant d'avantages, que bientôt il changea ses fonctions de violoniste contre celles de premier ténor. Bien qu'il n'eût, comme la plupart des

chanteurs allemands, qu'une connaissance imparfaite de l'art du chant, la beauté de son organe lui fit obtenir des succès aux théâtres de Cologne, de Dusseldorf, et de Vienne. En 1819, il fut appelé à Stuttgart avec un engagement comme premier ténor du théâtre et de la chambre du prince, et pendant plus de douze ans il jouit de la réputation d'un des meilleurs chanteurs de l'Allemagne. Pendant son long séjour à Stuttgart, il fit plusieurs voyages avantageux, et se fit applaudir sur les principales scènes de la Prusse, de la Bavière, et de la Saxe. Une maladie grave d'intestins vint l'obliger à cesser son service en 1833 ; attaqué d'une profonde mélancolie par suite de cet accident, il ne voulut voir pendant près d'une année que sa famille et deux ou trois amis ; mais l'usage des eaux de Carlsbad et de Ketsingen lui fut si salutaire, qu'il crut être complètement guéri et put même donner des concerts à son retour. Il se disposait à reparaitre au théâtre de Stuttgart, lorsqu'il apprit qu'il ne devait plus être employé dans la musique du prince qu'en qualité de violoniste. L'impression de cette nouvelle fut si pénible pour lui, que son mal reparut immédiatement, et qu'après trois jours de maladie il mourut, le 25 août 1834. Cet artiste avait formé une belle collection de musique classique et d'instruments de prix qui a été dispersée après sa mort : on y remarquait plusieurs violons précieux, dont un vieil Amati, daté de 1590.

**HAMEL (MARIE-PIERRE)**, magistrat à Beauvais (Oise), est né à Auneuil (même département), le 24 février 1786. A l'âge de sept ans il commença l'étude de la musique, qui lui fut enseignée par un ancien maître de chapelle de la cathédrale de Beauvais. Lorsqu'il fut en état de lire à première vue, on lui mit un violon dans les mains ; et lorsqu'il alla terminer ses études à Paris, il mit à profit les leçons de quelques bons maîtres et forma son goût par la fréquentation des concerts du Conservatoire et des représentations de l'Opéra Italien. Bien que le violon fût le seul instrument dont il jouât, M. Hamel avait un penchant irrésistible pour l'orgue : la construction de ce genre d'instrument lui inspirait surtout le plus vif intérêt. Il n'était âgé que de douze ou treize ans lorsqu'il entreprit de fabriquer un petit orgue de trois octaves, sans autres outils qu'un canif, et sans les matériaux nécessaires. Par son ingénieuse industrie il suppléa à ce qui lui manquait et parvint à réaliser son projet. Il avait l'habitude d'aller passer ses vacances à Clermont (Oise), dans une maison voisine de l'église. Dans cette église il y avait une orgue du seizième siècle, auquel on n'avait

pas fait de réparation depuis un temps immémorial, et dans lequel les rats s'étaient logés pendant les troubles de la révolution, époque où les églises avaient été fermées. Lorsqu'on les rouvrit après que le consulat eut été établi, l'orgue dont il s'agit se trouva dans un état déplorable, et les mains inhabiles qui le jouaient y faisaient entendre un affreux charivari. Le jeune Hamel, alors âgé d'environ quatorze ans, entreprit d'en faire la réparation. Après avoir nettoyé les tuyaux et en avoir retiré tout ce qui les obstruait, il boucha les trous faits par les rats, et ceux par où le vent s'échappait, en y collant du papier : puis il accorda l'instrument de son mieux. L'étonnement et la satisfaction qu'on éprouva dans la commune le premier dimanche où l'on entendit l'orgue dans tout son éclat furent tels, que le corps des marguilliers alla complimenter, en grande cérémonie, l'enfant qui avait fait ce miracle. Plus tard, M. Hamel eut une occasion favorable d'acquérir les connaissances théoriques qui lui manquaient, lorsque M. Biot entreprit son traité général de physique. Ce savant illustre, qu'il avait connu professeur de mathématiques à l'école centrale de Beauvais, lui proposa de s'occuper avec lui de la partie relative à l'acoustique. Ils lurent ensemble tout ce qui avait été écrit sur cette matière pour se mettre au courant de la science ; puis ils firent une série d'expériences qui eurent pour résultats quelques découvertes de faits nouveaux consignés par Biot dans le traité général, ainsi que dans le traité élémentaire, abrégé de cet ouvrage, qui parut en 1817.

Les premières applications que M. Hamel eut l'occasion de faire des connaissances que ces études lui avaient fait acquérir furent dans la restauration de l'orgue de la paroisse de Saint-Étienne, à Beauvais, en 1820, et dans la reconstruction du grand orgue de la cathédrale en 1827. Ce dernier travail, d'une grande importance, avait été rendu nécessaire parce qu'un charlatan, venu à Beauvais en l'absence de M. Hamel, avait offert au conseil de fabrique de la cathédrale de restaurer ce grand instrument pour la minime somme de 3,000 francs. Ses propositions avaient été acceptées ; mais, ne possédant aucune des connaissances nécessaires pour le travail qu'il avait entrepris, il finit par se trouver en présence d'un amas immense de débris de l'instrument sans pouvoir rien reconstruire. Il fallut le renvoyer à l'aide d'une légère indemnité, et dans cette situation on dut s'adresser à M. Hamel. Les ressources de l'église étaient de beaucoup insuffisantes, et si l'on obtenait des secours du gouvernement, ils ne pouvaient être

que partiels et répartis sur un certain nombre d'années. M. Hamel fit un plan et proposa de le faire exécuter par des ouvriers, sous sa direction, en raison des ressources dont on pourrait disposer, suspendant les travaux quand on n'aurait plus d'argent, et les reprenant quand on aurait. Ce système fut adopté : un ouvrier, nommé *Cosyn*, qui avait aidé Grenié (Voy. ce nom) dans la construction de ses orgues expressives, signa le devis qu'il fallait présenter au ministre, et l'on mit la main à l'œuvre. C'est ainsi qu'après quelques années de travail, de soins et d'économie, M. Hamel parvint à doter la cathédrale de Beauvais d'un grand orgue à cinq claviers et 64 jeux, d'un très-bel effet. Bien que son nom seul figurât officiellement, *Cosyn*, qui n'était pas facteur d'orgues, mais seulement ouvrier exact et soigneux, ne fit en réalité que les trois jeux expressifs qui se trouvent dans l'orgue de Beauvais : tout le reste a été fait sous la direction de M. Hamel, à qui l'instrument fait le plus grand honneur.

Roret, libraire de Paris, connu par l'entreprise d'une encyclopédie populaire par ordre de matières et distribuée en petits volumes appelés *Manuels*, avait fait avec Choron un traité pour un *Manuel du facteur d'orgues*; Choron, suivant sa méthode habituelle, avait fait traduire de l'allemand le livre de Schlimbach et pris un peu partout; suivant son habitude aussi, il avait fait commencer l'impression avant que son manuscrit fût complet. Il mourut sans l'avoir achevé, et les trois mille exemplaires de ce qui avait été tiré furent perdus. En 1840, Roret alla solliciter M. Hamel pour consentir à faire un nouveau *Manuel du facteur d'orgues*, dont la vente pût indemniser le libraire de la perte qu'il avait faite. Le digne magistrat de Beauvais éprouvait de la répugnance à faire un ouvrage de ce genre dans le petit format in-18 des *Manuels* de Roret; mais le désir d'être utile et d'éclairer les facteurs d'orgues sur les principes de leur art lui fit prendre la résolution d'accéder à la demande qui lui était faite. Il commença par étudier les principaux ouvrages publiés sur ce sujet : puis il parcourut la France, la Suisse et une partie de l'Allemagne, dans le but de comparer la facture des pays étrangers avec celle de la France, et l'ouvrage fut achevé d'imprimer huit ans après, sous ce titre : *Nouveau Manuel complet du facteur d'orgues, ou traité théorique et pratique de l'art de construire les orgues, contenant l'orgue de D. Bédos et tous les progrès et perfectionnements de la facture jusqu'à ce jour, précédé d'une notice historique sur l'orgue, et suivi d'une Biographie*

*des principaux facteurs d'orgues français ou étrangers*, par M. Hamel. *Ouvrage orné d'un atlas renfermant un grand nombre de planches*; Paris, Roret, 1849, 3 vol. in-18, formant près de 1,500 pages en très-petits caractères, et atlas in-fol. Ainsi que le remarque fort bien M. Hamel, dans son Avant-propos, *l'Art du facteur d'orgues*, de Dom Bédos, très-bon guide pour la partie pratique de cet art, n'est pas établi sur des bases scientifiques quant à la théorie. Les diapasons n'y sont point établis sur des calculs exacts, et il s'y trouve d'autres erreurs importantes. Depuis près d'un siècle où il a paru, les arts mécaniques ont fait d'immenses progrès qui ont contribué au perfectionnement de l'orgue; de précieuses découvertes sont venues agrandir son domaine. Il y avait donc des erreurs à rectifier, des lacunes à combler, des améliorations à faire connaître. C'est à ces nécessités que le *Nouveau Manuel complet du facteur d'orgues* est venu satisfaire. Il n'y a pas d'exagération à déclarer qu'aucun des ouvrages imprimés en France ou dans les pays étrangers n'égale celui-là en mérite et en utilité pratique.

La juste réputation que M. Hamel s'est acquise par l'étendue de ses connaissances dans la facture des orgues l'a fait nommer membre de la commission des arts et des monuments, établie près du ministère de l'instruction publique et des cultes, dès son origine, et il reçut la mission de constater l'état des grandes orgues de beaucoup de cathédrales, d'examiner les travaux qui y avaient été faits pour le gouvernement, et d'en faire des rapports. Dans ce grand nombre de rapports, on remarque particulièrement ceux qui concernent les orgues des cathédrales d'Amiens, Clermont-Ferrand, le Mans, Luçon, Alby, Angers, Auch, Autun, Bayeux, Blois, Bourges, Saint-Claude, Saint-Dié, Reims, Meaux, Nantes, Orléans, Rennes, Rouen, Poitiers, Séz, Sens, Soissons, Tours, Troyes, Vannes, et la chapelle des Tuileries. Parmi les travaux qui n'ont pas été exécutés pour le compte du gouvernement, et sur lesquels M. Hamel a fait des rapports, sont ceux qui concernent les orgues de Saint-Sulpice, de la Madeleine, Saint-Roch, Saint-Eustache, Saint-Nicolas des Champs (tous à Paris), Gisors, Saint-Omer, Gournay, Noyon, Bordeaux, Saint-Michel, Saint-Pierre, et la cathédrale de Marseille; l'orgue de la Trinité, ceux de Pontoise et de Saint-Quentin; en Belgique, l'orgue de la cathédrale de Tournay, et plusieurs autres moins importants.

Amateur zélé et distingué de musique, M. Hamel a contribué à la fondation d'une société phil-

harmonique à Beauvais, laquelle subsista long temps et contribua puissamment à répandre dans cette ville le goût de la bonne musique. Cette société fut une des premières en France qui exécutèrent les symphonies de Beethoven, inconnues auparavant aux Beauvaisiens. M. Hamel, dans le but d'améliorer l'enseignement de la musique dans la même ville, y appela un artiste distingué (M. Victor Magnien), qui y résida pendant plusieurs années, et qui, postérieurement, a été chargé de la direction du Conservatoire de Lille.

Pendant plus de quarante-deux ans, M. Hamel a exercé des fonctions de magistrature à Beauvais et a mérité les sentiments de vénération de ses compatriotes.

**HAMERTON** (GUILLAUME-HENRI), musicien anglais, né à Nottingham, en 1795, entra fort jeune, comme enfant de chœur, à l'église cathédrale de Dublin, où il apprit les éléments de la musique. En 1812 il visita Londres, et y prit des leçons de chant de Thomas Vaughan. Deux ans après il retourna à Dublin, et s'y livra à l'enseignement de la musique vocale, du piano et de l'orgue. En 1816, il fut nommé directeur du chœur où il avait été élevé, en remplacement de Jean Elliot; en 1822, le roi Georges IV l'admit dans sa chapelle. Les compositions de Hamerton sont toutes vocales; elles consistent en duos, chansons, airs, quelques antennes écrites pour le service de l'église cathédrale de Dublin, et un traité élémentaire du chant intitulé : *Vocal instructions combined with the theory and practice of piano forte accompaniment*; Londres, 1824.

**HAMILTON** (J.-A.), fils d'un bouquiniste de Londres, naquit dans cette ville, en 1805. Son éducation fut négligée; mais, doué de beaucoup d'intelligence, il répara, par la lecture des vieux livres de la boutique de son père, le défaut d'instruction régulière de son enfance. La musique devint particulièrement l'objet de ses études, moins sous le rapport de la pratique que sous celui de la théorie. Malheureusement, des habitudes d'intempérance contractées dès sa jeunesse portèrent atteinte à sa considération, et ne lui permirent pas de s'élever au-dessus de la position infime dans laquelle il était né. Ces habitudes finirent par devenir irrésistibles, et le pauvre Hamilton passa presque toute sa vie sans un scheling dans sa poche, quoique personne n'ait obtenu de plus grands succès par ses ouvrages et n'ait fait faire des bénéfices aussi considérables aux éditeurs. Il vendait pour quelques livres sterling la propriété de livres élémentaires dont on a publié des multitudes d'éditions. Sa constitution, bien que robuste, s'altéra bientôt par les

excès, et tombé au dernier degré de la misère, il cessa de vivre en 1848, à l'âge de 43 ans. Dans la liste de ses productions les plus importantes on remarque : 1° *Moderne instruction for the piano-forte*, dont la 22<sup>e</sup> édition a paru en 1851, chez R. Cocks, à Londres. — 2° *Catechism of Singing* (Catéchisme du chanteur), 7<sup>e</sup> édition; ibid., 1851, 1 vol. in-18. — 3° *Catechism of th Organ, with an historical introduction and a list and description of the principal Organs in Great-Britain, Ireland, Germany, France and Switzerland, the whole revised, corrected and much enlarged*, by Joseph Warren (Catéchisme de l'orgue, avec une introduction historique, et un catalogue des orgues principales de la Grande-Bretagne, de l'Irlande, de l'Allemagne, de la France, et de la Suisse. Le tout revu, corrigé et considérablement augmenté, par Joseph Warren); 3<sup>e</sup> édition; Londres, Cocks, 1851, 1 vol. in-12. — 4° *Catechism of the rudiments of Harmony and Thorough-Bass* (Catéchisme des éléments de l'harmonie et de la basse continue), 6<sup>e</sup> édition; ibid., 1850, 1 vol. in-18. — 5° *Catechism of Counterpoint, Melody, and Composition*; ibid., 1 vol. in-18. — 6° *Catechism on double Counterpoint and Fugue* (Catéchisme sur le contrepoint double et sur la fugue); ibid., 1 vol. in-18. — 7° *Catechism on Art of writing for an orchestra and of playing from score* (Catéchisme sur l'art d'écrire pour l'orchestre et d'accompagner sur la partition); ibid., 1 vol. in-18. — 8° *Catechism of the invention, exposition, developpement and concatenation of musical ideas* (Catéchisme de l'invention, de l'exposition, du développement et de l'enchaînement des idées musicales); ibid., 1 vol. in-18. — 9° *A new theoretical musical Grammar, adapted to the present state of the science* (Nouvelle grammaire de la théorie de la musique, conformément à l'état actuel de la science), 12<sup>e</sup> édition; ibid., 1 vol. in-12 de 278 pages. — 10° *Dictionnary comprising an explication of 3,500 Italian, french, german, english, and others musical terms, etc.* (Dictionnaire renfermant l'explication de 3,500 mots italiens, français, allemands, anglais et autres, concernant la musique, etc.), 37<sup>e</sup> édition donnée par M. Bishop de Cheltenham; ibid., 1849, 1 vol. in-18. — 11° *Practical introduction to the art of tuning the piano-forte* (Introduction pratique à l'art d'accorder le piano-forte), 3<sup>e</sup> édition donnée par M. Joseph Warren; ibid., 1848, 1 vol. in-18°. Hamilton a été le traducteur ou l'éditeur de l'Art de pré-

luder, de Vierling, du cours de contrepoint, de Cherubini, de la méthode de violon, de Baillot, de la méthode de contrebasse, de Fröhlich, et de beaucoup d'autres ouvrages.

**HAMILTON-BIRD** (WILLIAM), littérateur et amateur de musique écossais, naquit à Glasgow, en 1741, et vécut longtemps dans l'Inde. Il était membre de la société de Calcuta. On a de lui une collection de mélodies populaires de l'Inde arrangées pour le clavecin et la guitare; ce recueil a pour titre : *The oriental Miscellany, being a collection of the most favourite airs of Hindoostan*; Calcuta, 1789, in-fol.

**HAMMEL** (ÉTIENNE), curé à Weitschheim, né le 21 décembre 1756, à Gisselheim, dans la Franconie, entra à l'âge de seize ans au couvent de bénédictins de Saint-Étienne, à Wurtzbourg, y acheva ses études de musique, et devint bon organiste et compositeur de musique d'église. En 1786, il fit exécuter dans l'église cathédrale de Wurtzbourg des vêpres à quatre voix et orgue où l'on remarqua une bonne harmonie et de la nouveauté dans les modulations. On entendit aussi dans le même temps un concerto de clarinette et une symphonie concertante pour clarinette et basson de sa composition, qui ont eu du succès. La chronique de la Franconie cite encore de lui avec éloge : 1° Un *Te Deum*. — 2° Une grande cantate. — 3° plusieurs morceaux pour piano. — 4° plusieurs vêpres en faux-bourdon, et des messes. Il envoya une de celles-ci à l'électeur de Bavière, à l'occasion de la paix de Lunéville, et il en reçut une belle tabatière en or. Lorsque son monastère fut supprimé, Hammel fut nommé curé à Weitschheim, où il mourut, le 1<sup>er</sup> février 1830.

**HAMMER** (KILIAN), instituteur et organiste à Vobenstraus, en 1850, enseignait à ses élèves la solmisation par les syllabes *ut, re, mi, fa, sol, la*, à quoi il ajoutait la septième, *si*, alors peu en usage, au lieu de se servir des lettres allemandes, comme les autres maîtres de sa nation. Prinz (*voy.* ce nom), qui avait appris chez Hammer les éléments de la langue latine et du chant, dit que ces syllabes furent appelées alors en Allemagne *voces Hammerians*.

**HAMMER** (FRANÇOIS-XAVIER), musicien au service du duc de Mecklenbourg, et virtuose sur le violoncelle, né à Cöttingen, en Souabe, était, en 1782, attaché à la musique du cardinal comte Bathiany, à Presbourg. Quelque temps après il voyagea, et en 1785 il entra au service du duc de Mecklenbourg. On connaît sous son nom un Concerto de violoncelle, en manuscrit.

**HAMMER** (GEORGES), organiste à Wurtzbourg, est né le 1<sup>er</sup> mai 1811, à Herlheim, dans



la Franconie. Après avoir reçu les premières leçons de clavecin d'un étudiant nommé Schermer, il continua l'étude de cet instrument chez le maître d'école du lieu de sa naissance, et y apprit aussi les éléments de l'harmonie et de l'orgue. A l'âge de quinze ans il se rendit à Wurtzbourg et y reçut les leçons d'un professeur du séminaire, puis devint élève de Fröblich dans l'Institut royal, et apprit de lui la théorie de la composition. En 1830, il obtint la place de professeur adjoint dans cet institut, et en 1837 il fut nommé professeur titulaire au séminaire de Saint-Michel, dans la même ville. J'ignore si c'est le même artiste qui quelques années plus tard, sous le nom de *Hammer*, fut organiste de la cathédrale de Spire et mourut au mois de décembre 1845; mais cela est vraisemblable, car plusieurs de ses ouvrages ont paru dans cette ville et à Mayence, chez Schott. Georges Hammer a publié de sa composition deux œuvres de chants religieux; Wurtzbourg, Voigt. — 2° Trois livres de *Lieder* pour les écoles populaires; ibid. — 3° Des chants pour quatre voix d'homme ibid. — 4° *La Mort du soldat*, pour voix seule avec acc. de piano; Spire, Lanz. — 5° *Le Rhin*; idem., ibid. — 6° *Le Vin du Rhin*, chanson; idem., ibid. — 7° *La Nuit de la mort*, ballade pour voix de basse avec piano; Mayence, Schott. — 8° Des petites pièces pour piano; des marches et des danses pour le même instrument. Hammer avait en manuscrit plusieurs compositions pour l'église, des cantates, et d'autres pièces de chant de différents genres.

**HAMMER-PURGSTALL** (JOSEPH, baron de), célèbre orientaliste et conseiller de la chancellerie aulique des affaires étrangères, né à Grätz, le 9 juin 1774, fit ses études à l'académie orientale de Vienne, et y apprit l'arabe, le persan et le turc. Après avoir résidé trois ans en Dalmatie, il fut envoyé à Constantinople en 1799, en qualité d'interprète de l'internonce Herbert; puis il fut chargé de diverses missions en Orient. Ayant hérité des domaines des comtes de Purgstall, en 1837, il ajouta le nom de cette famille au sien et reçut le titre de baron. Il est mort à Vienne, le 23 novembre 1856. Ce savant a publié quelques notices relatives à la musique des peuples orientaux, dans le recueil périodique intitulé : *les Mines de l'Orient* (*Die Fundgruben des Orients*), tome IV, page 383. Le baron de Hammer a traduit pour Kieseewetter divers traités de musique arabes, persans et turcs, ou du moins des extraits de ces ouvrages, dont l'auteur du livre *die Musik der Araber nach original quellen* (La musique des Arabes d'après les sources originales) a fait un assez mauvais

usage par ses explications erronées des textes mis à sa disposition. Le baron de Hammer a écrit aussi l'avant-propos de cet ouvrage.

**HAMMERMEISTER** (...) très-bon bariton du théâtre de Leipsick, naquit en 1800. On ignore quel fut le maître qui dirigea ses études. Il débuta à Brunswick en 1820, et y obtint de brillants succès, qui le firent engager au théâtre de Leipsick. Marschner écrivit pour lui quelques-uns des rôles les plus importants de ses ouvrages, particulièrement du *Templier et la Juive*. Il voyagea ensuite, et chanta à Munich, à Vienne, à Königsberg, à Paris (en 1835), et fut en dernier lieu engagé aux théâtres de Berlin et de Hanovre.

**HAMMERSCHMIDT** (ANDRÉ), compositeur et organiste de grand mérite, naquit en 1611, à Brux, en Bohême, où il apprit les éléments de la musique, du chant et de l'orgue. Plus tard il se rendit à Schandau pour y étudier le contrepoint, sous la direction du cantor Étienne Otten. Il était âgé de vingt-quatre ans lorsqu'il obtint, en 1635, la place d'organiste à l'église Saint-Pierre de Freyberg; en 1639, il fut appelé à Zittau pour remplir les mêmes fonctions à l'église Saint-Jean. Il mourut en cette ville, le 29 octobre 1675, à l'âge de soixante-quatre ans. En témoignage d'admiration pour son génie et son talent, la ville de Zittau lui érigea un monument avec une inscription en vers allemands, où il est comparé à Amphion, à Orphée, et au cygne dont la voix a cessé de se faire entendre sur la terre et s'est réunie au chœur des anges. Jean Bähr, ou Beer, dit, dans le 22<sup>e</sup> chapitre de ses discours musicaux (*Musikalische Discurse*) : « Hammer schmidt a plus fait pour la gloire de Dieu que n'ont fait et ne feront mille faiseurs d'opéras. C'est aussi lui, et c'est là ce qu'il y a de plus sublime dans sa gloire immortelle, c'est lui qui a conservé (par ses ouvrages) jusqu'à ce jour la musique dans presque toutes les églises de villages de la Lusace, de la Thuringe et de la Saxe, etc. » Ceci était écrit au commencement du dix-huitième siècle : quoiqu'il semble y avoir de l'exagération dans ces éloges accordés à un artiste dont le nom n'est plus connu que des musiciens érudits, l'examen des œuvres de Hammerschmidt démontre qu'il a eu un génie original, un style élevé, et une manière plus simple et plus pure que la plupart des compositeurs allemands de son temps. J'ai mis en partition quelques-uns de ses *Dialogues spirituels, ou entretiens d'une âme pieuse avec Dieu*, et j'y ai trouvé des beautés qui seraient encore senties et applaudies par les musiciens éclairés et impartiaux. Les listes données par Walther, Gerber et Diabacz des ouvrages de Ham-

merschmidt, qui sont devenus fort rares, renferment les titres suivants : 1° *Instrumentalischer erster Fleiss* (première application instrumentale), imprimée en 1636. — 2° *Geistlichen Concerten von 2, 3 und 4 Stimmen* (Concerts spirituels pour 2, 3 et 4 voix, 1<sup>re</sup> partie); 1638. — 3° *Geistlichen Concerten von 4, 5 und 6 Stimmen*, etc., 2<sup>e</sup> partie. (Concerts spirituels pour 4, 5 et 6 voix); Freyberg, 1641. — 4° *Dialogi spirituali, oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele, von 2 und 4 Stimmen* (Dialogues spirituels entre Dieu et une âme pieuse, à 2, 3 et 4 voix), 1<sup>re</sup> partie; Dresde, 1645 et 1652. La 2<sup>e</sup> partie, pour 1 et 2 voix, avec 2 violons et basse continue, est sur le *Cantique des Cantiques*, traduit par Opitz; Dresde, 1658, in-4°. — 5° XVII *Missa sacra 5 ad 12 usque vocibus et instrumentalis*; Dresde, 1633. — 6° *Pavane, Gaillarden, Balleten*, etc. (Pavanes, Gaillardes, Ballets, etc.), 1<sup>re</sup> partie; Freiberg, 1648; 2<sup>e</sup> partie, ibid. 1650. — 7° *Die musikalische Andachten, geistliche Motetten und Concerten von 5, 6, 12 und mehr Stimmen* (Dévotions musicales, motets spirituels et concerts à 5, 6, 12 et un plus grand nombre de voix); Freyberg, 1648, in-fol. — 8° *Weltlicher Oden* (Odes profanes, 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> partie); Freyberg, 1640. — 9° Troisième partie des dévotions musicales pour 2 voix, 2 violons et basse continue; Freyberg, 1652. — 10° 5<sup>e</sup> partie des pièces appelées *Musique de chœur*; Leipsick, 1662, in-4°. Cette cinquième partie contient 27 motets à cinq voix et 4 motets à 6. — 11° *Die musikalischen Gespräche über die Evangelien von 4, 5, 6 und 7 Stimmen* (Entretiens musicaux sur les évangiles à 4, 5, 6 et 7 voix); Dresde, 1655. — 12° Troisième partie des chants de fêtes, de contrition et d'action de grâces, pour cinq voix et autant d'instruments; Zittau, 1659. — 13° *Kirch- und Tafel-Musick, aus geistlichen Concerten bestehend*, (Musique d'église et de table, consistant en concerts spirituels); Zittau, 1662, in-4°. — 14° *Messen von 5, 6, 12 und mehrstimmige* (Messas à 5, 6, 12 et un plus grand nombre de voix); Dresde, 1664. Il y a seize messes dans ce recueil. — 15° *Die Fast und Zeit Andachten*, etc. (Dévotions pour les jours de fête); Dresde, 1671.

**HAMMIG** (FRÉDÉRIC), facteur d'instruments à Vienne, a obtenu, en 1801, un brevet pour l'imitation perfectionnée des cymbales turques.

**HAMMOND** (HENRI), théologien anglican, né en 1605, à Chertsey, dans le comté de Surrey, était archidiacre de Chichester lorsqu'il fut compromis, en 1643, dans la tentative faite inutile-

ment à Cambridge en faveur de Charles 1<sup>er</sup>. Sa tête fut mise à prix, et il fut obligé de se cacher dans un des collèges d'Oxford. Toutefois, il lui fut ensuite permis de reparaitre. En 1645, il accompagna à Londres le duc de Richmond et le comte de Southampton pour traiter de la paix entre le parlement et le roi. Il fut nommé dans la même année chanoine de l'église du Christ. Après avoir suivi Charles 1<sup>er</sup> comme chapelain dans ses divers emprisonnements, de nouvelles persécutions lui furent suscitées pour ses opinions politiques; mais ses vœux furent exaucés, et il vécut assez pour voir les premiers jours de la restauration. Il mourut le 25 avril 1660, au moment où Charles II le désignait pour l'évêché de Worcester. Son livre le plus important est celui qui a pour titre : *Paraphrase and annotations upon the book of the Psalms* (Paraphrase et annotations sur le livre des Psaumes); Londres, 1659, in-fol. On y trouve une dissertation sur l'usage de la musique dans les églises, intitulée : *Account of the use of Music in divine service*.

**HAMPE** (JEAN-SAMUEL), conseiller du gouvernement à Oppeln, naquit le 11 novembre 1770, à Lutzke, dans le comté d'Oels. Son père, organiste et instituteur en ce lieu, lui enseigna la musique et les éléments des sciences et des lettres. Toute l'attention du jeune Hampe était accordée à la musique; cependant, il fit aussi des progrès dans ses autres études. Son aptitude pour l'art était si grande, qu'à peine au sortir de l'enfance il fut en état de remplir par *interim* une place d'organiste dans un village voisin. Son père l'envoya à Breslau pour y achever son éducation; mais sa faible et malade constitution ne lui permit pas de continuer ses travaux, et l'obligea à retourner chez lui, en 1786. Cependant le court séjour qu'il avait fait dans la capitale de la Silésie lui avait procuré l'avantage d'entendre et de connaître quelques musiciens distingués, qui excitèrent son zèle et hâtèrent ses progrès. Lorsqu'il eut atteint l'âge de seize ans, il entra comme précepteur chez le chambellan Ziemietsky, dans le canton de Tarnowitz; il passa six années heureuses dans cette famille. Après la mort du chambellan et de sa femme (1792), Hampe entra dans la direction des contributions, et obtint une place dans la chancellerie de Tarnowitz. En 1796, il fut nommé teneur de livres de la direction des douanes de Glogau, où se trouvait à la même époque, en qualité de référendaire du gouvernement, le romancier musicien Hoffmann, devenu depuis lors si célèbre par l'originalité de son esprit et de ses ouvrages. Ces deux hommes se lièrent d'amitié, et bientôt vinrent se joindre à leur intimité le poète dramatique Holbein, le lit-

térateur Julius de Voss et le peintre Molinari. De ce cercle d'intelligence et de facultés sortit une impulsion d'art qui se fit sentir dans toute la ville de Glogau. Hampe érigea une institution de chant, qu'il dirigea pendant plusieurs années avec succès. En 1798, Hoffmann quitta Glogau, après avoir écrit une cantate à l'occasion de la convalescence du roi; Hampe la mit en musique et la fit exécuter publiquement. Il fonda aussi dans la même ville, en 1807, un concert permanent, qu'il sut maintenir, malgré les chances désavantageuses de la guerre; il s'y fit remarquer plusieurs fois comme pianiste habile, et y fit entendre quelques morceaux de musique vocale et instrumentale de sa composition. La chambre des douanes ayant été transportée à Liegnitz, en 1809, Hampe y fut nommé professeur de musique à l'Académie, et y enseigna l'harmonie et la composition. Ayant été nommé, en 1816, conseiller du gouvernement à Oppeln, il ne voulut pas y rester inactif comme musicien; sur l'autorisation qu'il obtint du gouvernement, il y fonda des sociétés de concerts et des conférences sur l'art; mais déjà une phthisie laryngée, dont il était atteint, ne lui permettait plus de mettre dans ses travaux l'activité de sa jeunesse; le mal s'accrut progressivement et le mit au tombeau, le 9 juin 1823. On trouva dans ses papiers plusieurs morceaux sur la théorie de la musique, entre autres un ouvrage intitulé : *Beiträge zu einer Methodologie der Musik für den Musik Unterricht, insbesondere zur Erlernung des Clavierspiels* (Recherches d'une Méthodologie de la musique pour l'enseignement de cet art, et en particulier pour apprendre le piano). Parmi ses nombreuses compositions, on remarque l'opéra qui a pour titre : *Die Rückkehr* (Le Retour), et un chant solennel (*Festgesang*) qu'il fit exécuter en 1816, lorsque le prince royal de Prusse passa par Oppeln.

**HAMPEL** ou **HAMPL** (ANTOINE-JOSEPH), virtuose sur le cor, entra au service de la cour de Dresde en 1746, pour jouer dans la chapelle et à l'Opéra la partie de second cor ou cor-basse. A cette époque, l'instrument dont se servaient les cornistes était peu différent du cor de chasse. Le ton naturel était en *fa*, et l'on ajoutait des allonges de tubes au-dessous de l'embouchure pour jouer dans les tons de *mi*, *mi* bémol, *ré* et *ut*; les tons de *si*, *si* bémol, *la*, *la* bémol et *sol* n'existaient pas dans l'instrument. Hampel imagina de réduire le diamètre du cercle formé par le tube du cor en diminuant la longueur de celui-ci, et par ce raccourcissement éleva le ton naturel jusqu'en *la*; des allonges plus ou moins développées fournissaient les tons de *sol*, *fa*, *mi*, *mi* bémol, *ré*, *ut* et *si* bémol bas. Hampel fit

exécuter cet instrument par un facteur de Dresde nommé Jean Wernor, artiste intelligent, qui parvint à faire de bons cors de cette espèce. Quelques années après, Körner, facteur de Vienne, éleva le cor de Hampel jusqu'à *si* bémol haut, ce qui donna les deux tons de *si* bémol que l'instrument possède aujourd'hui.

Le nom de Hampel s'attache à une autre découverte relative au cor, et non moins importante, car elle changea tout à coup son échelle et agrandit son domaine, borné auparavant aux notes harmoniques fournies par le tube ouvert. Dans le dessein de produire un effet de sourdine, Hampel imagina en 1760, de boucher en partie le pavillon avec un tampon de coton; mais sa surprise fut extrême lorsqu'il s'aperçut que par cet artifice son instrument était haussé d'un demi-ton. Ce fut pour lui un trait de lumière, et sur-le-champ il essaya de présenter et de retirer son tampon sur toutes les positions des lèvres, et par ce moyen il obtint les demi-tons des gammes diatoniques et chromatiques. Les sons qui étaient produits avec le tampon étaient à la vérité plus sourds que ceux que fournissait le tube entièrement libre; mais la découverte n'en était pas moins précieuse. Hampel donna à ces notes le nom de *sons bouchés*. Dans la suite, il s'aperçut que sa main pouvait remplacer le tampon avec avantage, et adopta ce dernier procédé. Rodolphe (*voy* ce nom) est le premier qui a fait connaître en France ces notes bouchées.

Il est au moins singulier qu'un homme à qui l'on doit de telles découvertes soit à peine connu, et qu'on ignore le lieu, la date de sa naissance, et même l'année de sa mort : on sait seulement que Hampel vivait encore en 1766, et qu'au nombre de ses élèves se trouve J. W. Stich, si célèbre sous le nom de *Puncto*. Les détails qu'on vient de lire ont même été ignorés des écrivains allemands, et l'on ne trouve rien à ce sujet dans le Lexique de musique de Koch, dans celui des musiciens de Gerber, ni dans le Lexique universel de musique publié par le docteur Schilling, au court article qui concerne Hampel; ce n'est qu'au mot *Horn* (cor) qu'il en est dit quelque chose, où l'on remarque peu d'exactitude.

**HAMPELN** (CHARLES DE), violoniste allemand, né à Mannheim, le 30 janvier 1765, y apprit les premiers éléments de la musique, et alla achever son éducation musicale à Munch. Comme violoniste et comme compositeur, il eut une réputation précoce, justifiée par son habileté peu commune sur le violon. Il était fort jeune encore lorsqu'il reçut du prince de Furstenberg l'offre de prendre la direction de la musique de sa cour, à Donaueschingen. Après la mort de ce

prince, Hampeln fut employé aux mêmes fonctions à la cour de Heichingen; puis il fut appelé à Stuttgart pour diriger les concerts du roi de Wurtemberg. Il occupa cette dernière position depuis le 13 avril 1811 jusqu'au 31 décembre 1825, époque où il obtint sa retraite, à cause de la faiblesse de sa vue. Hampeln a vécu ensuite dans le repos à Stuttgart; il est mort en cette ville, le 23 mars 1844. Les biographes allemands accordent des éloges à son talent sur le violon, particulièrement dans l'exécution des quatuors de Haydn et de Mozart. On n'a imprimé que deux œuvres de sa composition : 1° Symphonie concertante pour quatre violons et orchestre, Offenbach, André; — 2° Un concerto pour violon et orchestre, Augsburg, Gomhart. De plus, quelques valse pour l'orchestre et pour le piano.

**HAN** (GÉRAUD), carillonneur de l'hôtel de ville d'Amsterdam, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a publié dans cette ville, chez Roger, vers 1730, des trios pour deux violons et basse continue, sous le titre de *Sonate a tre*, op. 1.

**HANACHE**, musicien, vraisemblablement belge de naissance, vécut vers le milieu du seizième siècle. Il n'est connu que par deux chansons à 5 voix, lesquelles se trouvent dans le recueil qui a pour titre : *Le XII. Livre contenant XXX chansons amoureuses à cinq parties par divers auteurs, imprimées en Anvers, par Tylman Susato, 1558*, petit in-4° obl. Les autres compositeurs dont on trouve des pièces dans ce recueil sont Clement non Papa, Jacques Le Roy, N. Gombert, Jo. Gallus, Jo. de Hollande, Eustache Barbion, Joquin Baston, Corneille Canis, Thomas Crecquillon, et Gérard Turnhout.

**HANARD** (MARTIN), chanoine de la cathédrale de Cambrai et maître des enfants de chœur de cette église, vivait en 1477, époque où Tinctoris lui dédia son traité des notes et des pauses. La position de cet ecclésiastique musicien nous est connue par les termes de cette dédicace que voici : *Egregio viro Domino Martino Hanard, canonico Cameracensi ac amplifico cantori, Johannes Tinctoris inter cantores Regis Siciliae minimus, immortalem benevolentiam*. La seule composition connue de Hanard jusqu'à ce jour est un motet à trois voix sur la mélodie de la chanson populaire du quinzième siècle intitulée *Le Serviteur* : mélodie qui a servi de thème à plusieurs musiciens de cette époque. Le motet de Hanard est l'avant-dernier morceau du précieux recueil imprimé par Petrucci de Foscombrone, à Venise, en 1503, sous le titre de

*Canti Cento Cinquanta* (volume petit in-4°), et qui contient des pièces de tous les compositeurs renommés du quinzième siècle. Un exemplaire de ce rarissime recueil est à la bibliothèque impériale de Vienne.

**HAND** (FERDINAND-GOTTHILF), professeur de philologie, naquit le 15 février 1784, à Plauen (Saxe). Après avoir commencé ses études à Sorau, il alla les continuer à l'université de Leipzig, sous la direction du célèbre helléniste G. Hermann. En 1809, il fut agrégé à la faculté de philologie de cette université, et dans l'année suivante il obtint une place de professeur au collège de Weimar. Il en remplit les fonctions jusqu'en 1817, et ne quitta cette position que lorsqu'il fut appelé à l'université de Jéna, en qualité de professeur de littérature grecque; il y fut aussi membre du sénat académique et co-directeur du séminaire philologique. Hand mourut dans cette position, le 14 mars 1861. Il cultivait la musique avec succès et fut à Jéna fondateur d'une société de chant dont il dirigeait les concerts. On peut consulter pour les ouvrages de ce savant le *Conversation's Lexikon* et la *Biographie générale* publiée par MM. Didot; il n'est cité ici que pour son livre intitulé *Ästhetik der Tonkunst* (Esthétique de l'art musical); Jéna, 1837-1841, 2 vol. in-8°, dont on a publié une deuxième édition à Leipzig, en 1846, 2 vol. in-8°. Le premier volume de cet ouvrage renferme la théorie du beau en musique; le deuxième traite des applications de cette théorie dans la forme, et renferme un grand nombre d'analyses pratiques. Hand prend pour base de sa théorie le principe de l'action libre du génie de l'homme dans la formation de l'échelle des sons dont il compose sa musique. Le passage où il expose sa doctrine à cet égard mérite d'être rapporté : Nous « sommes obligés de reconnaître dans ce qui « existe (en musique) une chose qui satisfait à son « but, et nous devons admirer sa combinaison « ingénieuse, et compter notre système des sons « parmi les plus beaux résultats de l'intelligence « humaine. Le système des sons ne pouvant être « considéré que comme une création de l'esprit de « l'homme, et cet esprit étant progressif, nous « devons admettre que le système des sons est « perfectible, et que par la suite des temps il y « sera introduit de nouveaux éléments. C'est en « vain que les acousticiens, contestent que notre « gamme soit le produit d'un choix volontaire, « prétendent que sa base se trouve dans la na- « ture; car sur cette base, bien qu'incontestable, l'intelligence a élevé son édifice, dont le « calcul a pu démontrer ensuite les rapports, « sans qu'il lui ait été possible d'en fournir par

« avance le principe (*Æsthétique*, liv. 1<sup>er</sup>, § 7, t. I, p. 60-61). » Il est fâcheux qu'avec des idées si justes sur la nature de la musique, Hand n'ait pas soumis la théorie des intervalles de la gamme à une analyse rigoureuse, au lieu d'adopter celle des géomètres, qui ont faussé toutes les déductions tonales et harmoniques auxquelles il est parvenu. Toutefois, son ouvrage est rempli d'aperçus très-heureux.

**HANDLO** (ROBERT DE), musicien anglais du quatorzième siècle, est mentionné par l'évêque Tanner dans sa *Bibliothèque britannique*; mais ce qu'il en dit se borne à l'indication du temps où il vécut et d'un dialogue sur la musique dont il est auteur. Thomas Morley en parle aussi dans les annotations de son livre *A plain and easie Introduction to practicall Musicke*, mais il dénature son nom en celui de *Roberto de Harlo* (4<sup>e</sup> feuillet non chiffré de l'édition de 1597). Robert de Handlo a écrit en 1326 un commentaire sur le traité de la musique mesurée de Francon de Cologne, intitulé : *Regulæ cum maximis magistris Franconis, cum additionibus aliorum musicorum, compilatæ a Roberto de Handlo*. L'ancien manuscrit de cet ouvrage a été consumé par l'incendie qui détruisit le local où était la bibliothèque cottonienne, dans Westminster; heureusement, une copie moderne faite pour le docteur Pepusch, qui se trouve aujourd'hui dans le Muséum britannique, nous a conservé l'ouvrage de Robert de Handlo. Cet ouvrage est écrit en dialogue. Il est divisé en XIII rubriques ou chapitres, qui traitent : 1<sup>o</sup> De la longue, de la brève, de la semi-brève, et de la manière de les diviser. — 2<sup>o</sup> De la longue, de la demi-longue (qui n'est qu'un autre nom de la brève), de leur valeur, et de la double longue. — 3<sup>o</sup> Comment on distingue la longue de la semi-longue et la brève de la semi-brève; et des pauses correspondantes à chacune d'elles. — 4<sup>o</sup> Des semi-brèves; de leur égalité et inégalité. De la division des modes (de temps), et comment ils peuvent être déterminés. Dans ce chapitre ou dialogue, dont les interlocuteurs sont *Petrus le Visor*, et *Johannes de Garlandia*, l'auteur cite un musicien nommé *Petrus de Cruce*, comme auteur de motets. — 5<sup>o</sup> Des longues qui dépassent en valeur la double longue. — 6<sup>o</sup> De la valeur des notes au commencement des ligatures, et comment on la détermine. — 7<sup>o</sup> Comment on connaît la valeur de la fin des ligatures. — 8<sup>o</sup> Continuation du même sujet, et de la nature des temps parfait et imparfait. — 9<sup>o</sup> Des conjonctions des semi-brèves, et des diverses manières dont elles peuvent être liées. — 10<sup>o</sup> Comment les *pliques* peuvent être for-

mées en ligatures, et de quelle manière une longue *pliquée* devient une longue ordinaire. — 11<sup>o</sup> Des diverses valeurs des pliques. — 12<sup>o</sup> Des pauses. — 13<sup>o</sup> Comment les modes ou mesures de temps sont formés. L'ouvrage est terminé par ces mots : *Finito libro reddatur gloria Christo. Expliciunt Regulæ cum additionibus : finitæ die Veneris proximo ante Pentecostiam, anno Domini millesimo trecentesimo vicesimo sexto, et cætera. Amen*. J'ai traduit une partie de ce traité pour en joindre des extraits à l'édition de Francon que j'ai préparée.

**HANF** (JEAN-NICOLAS), né à Wegmar, vers le milieu du dix-septième siècle, fut d'abord directeur de la chapelle à Eutin; puis il obtint la place d'organiste de l'église principale à Schleswig. Il mourut dans cette position, en 1706. On connaît de lui en manuscrit des cantates religieuses et des pièces de clavecin.

**HANFF** (J.-C.), pianiste et compositeur, vivait à Saint-Petersbourg en 1802. Il était né en Allemagne. On connaît de lui plusieurs ouvrages pour son instrument, parmi lesquels on remarque : *Grande sonate pour le piano-forte avec accompagnement d'un violon obligé*, op. 3; Petersbourg, Dittmar.

**HANFT** (G.-N.), né à Hildburghausen, dans les dernières années du dix-huitième siècle, était maître d'école à Fecheim, près de Cobourg, en 1836. Il a publié plusieurs morceaux de musique religieuse, parmi lesquels on remarque : 1<sup>o</sup> Musique facile à 4 voix avec flûte, clarinette et 2 cors; Cobourg, Reimann. — 2<sup>o</sup> Deux chants d'église pour un chœur à 4 parties, avec accompagnement d'instruments à vent; ibid. — 3<sup>o</sup> Deux chœurs à 4 voix pour une cérémonie funéraire. Hildburghausen, Kesseling.

**HANISCH** (FRANÇOIS-XAVIER), né à Prague, en 1749, fut un célèbre hautboïste. Après avoir été pendant plusieurs années au service du prince de Salm, il entra chez le prince de la Tour et Taxis, vers 1790. On connaît de lui quelques concertos pour son instrument qui n'ont point été imprimés; mais on a publié de sa composition des chants de guerre; Ratisbonne, 1808.

Un autre artiste du même nom, né aussi en Bohême, a eu de la célébrité comme tromboniste. Après avoir été employé à Prague, il entra dans la chapelle impériale de Vienne, comme premier trombone.

**HANKE** (CHARLES), chanteur et directeur de musique à Flensburg, né à Rosswalde, en 1753, parait n'avoir point eu d'autre maître que lui-même, et n'avoir formé son talent que par l'étude des ouvrages des meilleurs compositeurs. A l'âge de vingt-deux ans, il entra comme direc-

teur de musique dans la chapelle du comte de Haditz, à Rosswalde. La musique de ce seigneur, et les opéras exécutés chez lui avaient alors de la célébrité en Allemagne; les ressources que le jeune musicien y trouva pour l'exécution de ses ouvrages développèrent l'activité de son imagination, et dans un petit nombre d'années il écrivit beaucoup de compositions de différents genres qui eurent l'approbation des artistes. La mort du comte de Haditz, en 1778, obligea Hanke à chercher une autre position; il venait d'épouser Mlle Sormkin, son élève et cantatrice distinguée; tous deux acceptèrent un engagement au théâtre de Brunn: Hanke comme directeur de musique, et sa femme comme première chanteuse. Leurs talents y furent si bien appréciés, qu'après la première année leur engagement fut échangé contre un autre plus avantageux. Avant que celui-ci fût achevé, les deux époux reçurent une invitation pour se rendre à Varsovie; ils acceptèrent les propositions qui leur étaient faites. Ce fut dans cette ville que Hanke fit mettre en scène son opéra de *Robert et Jeannette*, considéré comme un de ses meilleurs ouvrages. Le roi lui fit cadeau à cette occasion d'une médaille d'or. Après trois années de séjour à Varsovie, Hanke et sa femme furent obligés, par la banqueroute de la direction du théâtre, de chercher ailleurs de nouveaux engagements. Ils se rendirent à Breslau, puis à Berlin, d'où ils furent appelés au théâtre de Seyler, à Hambourg. Ils y arrivèrent en 1783. Trois ans après, un nouvel engagement leur fut envoyé pour le théâtre de Schleswig; Hanke l'accepta d'autant plus volontiers que Schröder, devenu directeur du théâtre de Hambourg, en 1786, avait pris la résolution de supprimer l'Opéra. Au milieu des succès qu'elle obtenait, madame Hanke mourut à l'âge de vingt-neuf ans, le 30 avril 1789. On a de cette dame la musique d'une *Élégie sur une fille de campagne*, imprimée dans un recueil de son mari, intitulé *Chants pour les connoisseurs et les amateurs*. En 1791 Hanke se remaria avec Mlle Berwald, cantatrice distinguée, élève de Naumann. L'année d'après il alla s'établir à Flensburg; il y fonda une école de musique, et dirigea des concerts jusqu'à l'époque où la direction de la musique de cette ville lui fut confiée, après la mort du cantor Overboeck. Dès lors il s'attacha particulièrement à la musique religieuse. Cet artiste vivait encore à Flensburg en 1812; les derniers renseignements fournis sur lui par Gerber sont de cette époque: les divers recueils biographiques publiés en Allemagne, et même le *Lexique universel de musique* de M. Schilling, n'y ont rien ajouté.

On n'a publié qu'un petit nombre de compositions de Hanke. Ses ouvrages manuscrits et imprimés se divisent en trois époques principales, savoir: pendant son séjour à Rosswald, pendant sa direction de musique aux théâtres de Brunn, de Hambourg et de Schleswig, et enfin dans sa direction de la musique à Flensburg, depuis 1792. Tous les ouvrages composés dans la première époque sont restés en manuscrit; on y remarque. 1° Sept cantates allemandes, dont deux pour Frédéric le Grand et Frédéric-Guillaume II. — 2° *Cassandra abbandonata*, intermède italien à deux personnages. — 3° Cinq cantates italiennes. — 4° Symphonies pour l'orchestre. — 5° Concertos pour violon, hautbois, trompette et cor. — 6° Quatre symphonies concertantes pour 2 cors. — 7° Sextuors et sérénades pour divers instruments. — 8° Quatuors pour divers instruments, dont 6 pour violon, cor, violoncelle et contrebasse, écrits pour le comte Sidnitzky. — 9° Trios pour 2 violons et basse. — 10° Idem pour 2 hautbois et basson. — 11° Idem pour 2 cors et trompette. — 12° Duos pour divers instruments, dont environ 300 pour deux cors. — 13° Solos pour violon et pour flûte. — 14° Cinq ballets, *Pygmalion*, *Les Chasseurs*, *Les Dieux de l'eau* (*Wassergötter*), *Apollon et Daphné*, *L'École de Village*, pour les théâtres de Brunn, Hambourg et Schleswig. — 15° *Robert et Jeannette*, petit opéra, écrit en 1781. — 16° Plusieurs ballets. — 17° Prologues, épilogues, musique pour des comédies et des drames, entr'actes. — 18° A la même époque, *Chants pour les amateurs et les connoisseurs*, 4 parties, imprimés en 1790. Pendant la direction de musique à Flensburg: 19° La Fête de la Musique, cantate d'inauguration pour la salle de concert. — 20° Louanges à Dieu, tirées du cent-troisième psaume. — 21° Musique pour le vendredi saint, Pâques et l'Ascension, sur des poésies de Ramler. — 22° Idem pour Pentecôte et Noël. — 23° Plusieurs petits morceaux de musique d'église. — 24° *Hophire*, opéra. — 25° *Hvon et Amanda*, idem. — 26° *La Ceinture du docteur Faust*, idem. — 27° Chœurs pour *La Mort de Rolla*. — 28° *Chants des poètes de la patrie* (en allemand), 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> partie; Altona, Kaven, 1796. — 29° Sérénade, op. 5; Brunschwik, 1797. — 30° Symphonie pour l'orchestre, op. 6; ibid., 1797. — 31° Chansons à voix seule et piano, 2 parties; Leipsick, Sommer.

**HANMULLER** (JOSEPH-ANTOINE), fils d'un marchand de vin, naquit à Diggendorf (maintenant au cercle du Danube inférieur), le 29 septembre 1774. Son père, qui le destinait à l'étude des sciences, le mit, en 1785, au séminaire de

Nideraltaich, où il apprit les éléments de la langue latine, la musique, le violon, le hautbois, la clarinette, la flûte et la trompette. Il acquit sur ces instruments un degré d'habileté assez rare. Après trois années d'études en ce lieu, il alla à Ratisbonne pour y compléter son éducation littéraire. Là, les moyens lui manquèrent pour continuer l'étude des instruments, et il ne conserva que la trompette, dont il jouait à l'église de Saint-Paul. Un concerto de cor qu'il entendit dans un concert, chez le prince de la Tour et Taxis éveilla en lui le goût de cet instrument; il résolut sur-le-champ d'apprendre à en jouer, et prit des leçons chez Weiss, corniste du prince. Plus tard il se rendit à Munich, s'y lia avec le célèbre corniste de la cour, Martin Lang, et fit sous sa direction de rapides progrès. Le 23 juillet 1794, Hanmuller reçut sa nomination de musicien de la cour électorale de Bavière; quatre ans après il fit un voyage en Allemagne, et fit à Francfort-sur-le-Mein la connaissance de Punto, qui lui donna des conseils pour la netteté de l'exécution et de l'expression sur le cor. De retour à Munich, Hanmuller prit des leçons de chant du maître de chapelle Danzi, et se distingua bientôt dans cet art difficile. En 1803, il fut attaché à la cour comme basse chantante au théâtre de Munich. Son meilleur rôle était celui du duc, dans la *Camilla* de Paër. Cet artiste a fait plusieurs voyages sur le Rhin, en Saxe, en Bohême et en Autriche : partout il a eu des succès comme chanteur et comme instrumentiste.

**HANNIBAL** de Padoue. Voy. ANNIBALE.

**HANON** (CHARLES-LOUIS), professeur d'orgue et de piano à Boulogne-sur-Mer (Pas-de-Calais), né en 1820, à Remscure, près d'Hazebrouck (Nord), est auteur d'un ouvrage singulier, mais ingénieux, lequel a pour titre : *Système nouveau, pratique et populaire, pour apprendre à accompagner tout plain-chant à première vue, au moyen d'un clavier transpositeur, sans savoir la musique, et sans qu'il soit nécessaire de recourir à aucun maître*; Boulogne, chez l'auteur (sans date), 1860, deuxième édition. gr. in-4°. Bien que l'énoncé de ce titre présente à l'esprit quelque chose de ridicule, et même d'absurde, des expériences répétées ont démontré l'efficacité de la méthode imaginée par l'auteur pour donner aux petites communes qui n'ont pas d'organistes, peut-être même pas d'orgue, mais peut-être aussi un *harmonium*, le moyen d'avoir un accompagnement du plain-chant, non assurément fort élégant, mais régulier et basé sur six formules harmoniques applicables aux chants du sixième ton, du cinquième, du huitième, du premier, du deuxième, du qua-

trième, du troisième et du septième. Il suffit que l'ecclésiastique, ou toute autre personne, connaisse les notes du plain-chant, ses mains n'eussent-elles jamais touché un clavier. Huit à dix jours d'exercice sur chaque formule, ou deux mois pour le tout complètent, non le savoir, mais la routine de l'organiste improvisé.

**HANOT** (FRANÇOIS), né à Tournay, vers 1720, fut enfant de chœur dans la cathédrale de cette ville, et devint ensuite musicien attaché à cette église, et pensionné de la ville en cette qualité. On a de lui deux livres de sonates à flûte seule, gravés à Bruxelles.

**HANS SACHSE**. Voy. SACHSE.

**HANSEL** (JACQUES), cantor à Zittau, vers le milieu du dix-septième siècle, est auteur d'une ode allemande à quatre voix (*Fleug mein Seelgen auf zu Gott*) que Laurent Eberhard a insérée dans son *Compendium musicæ*.

**HANSEN** (JEAN), écrivain danois, n'est connu que par une dissertation intitulée : *Disputatio physica de sonorum quorundam in chordis conspiratione ad principia physicorum explicata*; Hafnia, ex Typograph. Reg. et Univers., 1707, in-4°. C'est une thèse que ce même Hansen a soutenue à l'université de Copenhague.

**HANSEN** (NIELS), musicien danois, est auteur d'un traité du chant. Le livre de Hansen a pour titre : *Musikens første Grundsætninger anvendte paa Syngekonsten i saerdeleshed* (Premiers principes de musique appliqués au chant); Copenhague, 1777, in-4° ob. de 111 pages. Cet ouvrage n'est pas, comme le prétend Gerber, traduit en grande partie du livre de Hiller sur le chant.

**HANSER** (GUILLAUME), né à Unterzeil, en Souabe, le 12 septembre 1738, entra fort jeune dans l'ordre des Prémontrés, à l'abbaye de Scheussenried, pour y faire son noviciat. Cette abbaye, alors célèbre par l'habileté de ses religieux dans la musique, était un lieu favorable pour le développement des heureuses dispositions de Hanser. Il y devint bientôt organiste distingué, et musicien instruit dans le contrepoint; de plus, il apprit à jouer du violon et du violoncelle. Son rare mérite le fit choisir à l'âge de vingt-sept ans pour inspecteur du chœur de l'abbaye : cette distinction était déjà justifiée par la publication de Vêpres à quatre voix et orgue, qui avaient paru à Augsbourg, en 1767. Une circonstance imprévue fournit au P. Hanser l'occasion d'étendre sa renommée au dehors de l'Allemagne. Le P. Lissoir, abbé de Lavaldieu (monastère situé dans les Ardennes, non loin de Givet), reçut du général des Prémontrés la

mission de visiter les principales maisons de son ordre, en 1775. Arrivé à Scheussenried, il fut charmé des talents de Hanser, et désira l'emmener à Laval Dieu, ce qui lui fut accordé. Obligé d'aller à Paris pour y rendre compte de sa mission à son supérieur, il se fit accompagner par Hanser, qui mit à profit cette circonstance pour connaître les musiciens les plus célèbres, tels que Gluck, Piccini, et l'organiste Couperin. De retour à Laval Dieu, il y fonda une école de musique pour huit élèves, au nombre desquels était Méhul, qui depuis s'est illustré comme compositeur dramatique. Méhul reçut pendant quatre ans des leçons de Hanser pour le piano, l'orgue et la composition : il n'eut jamais d'autre maître.

Une décision du chapitre général des Prémontrés chargea le P. Hanser, en 1784, de revoir et de corriger tout le plain-chant du graduel et de l'antiphonaire à l'usage de cet ordre ; il avait terminé ce grand travail, qui était à l'impression chez Henner, à Nancy, et dont il y avait déjà douze feuilles imprimées, quand la révolution française de 1789 éclata. Craignant les suites de ce grand changement social, alors à son aurore, Hanser prit la résolution de retourner en Allemagne, et depuis lors, aucun renseignement n'a été recueilli sur sa personne.

Hanser n'a publié qu'un petit nombre de ses productions ; ses ouvrages imprimés sont : 1° *Psalmodia vespertina quatuor vocibus* ; Augsbourg, 1767, in-fol. Ce sont des faux-hour-dons, avec la basse continue pour l'orgue. — 2° *Dixit, Magnificat et Nunc dimittis, quatuor voc. cum organo* ; Augsbourg, 1767, in-4°. — 3° Quatre sonates pour le clavecin, avec accompagnement de violon et basse ; Paris, 1777. — 4° Graduel et antiphonaire à l'usage des Prémontrés ; Nancy, Henner, 1789 (non achevés d'imprimer). Parmi ses compositions restées en manuscrit, on remarque : 1° Plusieurs motets à deux voix et orgue. — 2° Une messe avec accompagnement d'orgue et instruments à vent. Cette messe fut chantée en 1786 à l'abbaye de Laval Dieu, pour la fête de Sainte-Cécile ; les musiciens du régiment de Diesbach se rendirent de Mézières à l'abbaye pour en faciliter l'exécution. — 3° Plusieurs messes ordinaires avec orgue et orchestre. — 4° Beaucoup de fugues et de morceaux divers pour l'orgue.

**HANSMANN** (O.-F.-G.), né à Potsdam, le 30 mai 1769, reçut dans sa jeunesse des leçons de Duport pour le violoncelle, et fut placé, comme violoncelliste, dans la chapelle royale de Berlin, en 1784, n'étant âgé que de quinze ans. Six ans après, il reçut sa nomination de directeur du chœur de l'opéra italien de cette ville. En 1809,

la place d'organiste de l'église Saint-Pierre lui fut donnée, et il fut fait conseiller de la cour des comptes en 1833. Il mourut à Berlin, le 4 mai 1836, à l'âge de soixante-sept ans. Hansmann avait été décoré de l'ordre de l'Aigle-Rouge de Prusse (4<sup>me</sup> classe) en 1825. On a gravé de cet artiste, à Berlin, un œuvre de sonates pour violoncelle, et un livre de duos pour le même instrument. Hansmann, jouissait de beaucoup d'estime à Berlin pour ses qualités morales, particulièrement pour sa bienfaisance envers les pauvres. Il a dirigé l'exécution de trente-sept oratorios à leur bénéfice pendant une longue suite d'années, et a été l'organisateur de ces fêtes. Il avait fondé aussi une société de chant en 1804, dont le jubilé de vingt-cinq ans a été célébré en 1829. A cette occasion Hansmann reçut du magistrat de Berlin le diplôme de citoyen honoraire de cette ville.

**HANSSSENS** (CHARLES-LOUIS-JOSEPH), connu sous le nom de *Hanssens aîné*, né à Gand, le 4 mai 1777, montra beaucoup de penchant pour la musique dès son enfance. Wauthier, premier violon du théâtre, lui donna les premières leçons de son instrument, et Verheyem (Voyez ce nom), maître de chapelle de la cathédrale, lui enseigna la composition. Hanssens se rendit ensuite à Paris, et fit un cours régulier d'harmonie sous la direction de Rerton. Son premier essai de composition fut une messe, qu'on exécuta dans une église de Paris. De retour à Gand, après quatorze mois d'absence, Hanssens y achève ses études sous la conduite de son frère aîné, Joseph Hanssens, qui mourut dans sa position de chef d'orchestre à Amsterdam, et d'Ambrós Femy, violoniste habile. Le début de Hanssens, dans la carrière qu'il a suivie jusqu'à ses dernières années, se fit comme chef d'orchestre d'un théâtre d'amateurs appelé *Théâtre de rhétorique* ; puis il se rendit en Hollande, et fut attaché pour le même emploi à une troupe dramatique qui desservait les théâtres d'Amsterdam, d'Utrecht et de Rotterdam. En 1804 il alla remplir des fonctions semblables à Anvers, et plus tard il fut appelé à Gand, comme chef d'orchestre du théâtre. Il conserva cette position jusqu'en 1825. Désigné alors comme successeur de Borremans dans la direction de l'orchestre de Bruxelles, il vint prendre possession de cette place. En 1827 le roi Guillaume des Pays-Bas le choisit pour diriger sa musique, et dans l'année suivante il eut le titre d'inspecteur de l'école de musique de Bruxelles, qui plus tard a reçu le nom de *Conservatoire*. Compromis en 1831, par quelques démarches imprudentes faites pour le roi Guillaume, Hanssens fut arrêté.



puis mis en liberté, et vécut dans la retraite pendant quelques années. Rappelé à la tête de l'orchestre du théâtre en 1835, il en fut écarté en 1838, et reprit une troisième fois cette position en 1840, se chargeant en même temps d'une part dans l'entreprise de ce spectacle. Cette spéculation ne fut point heureuse, et les dernières années de l'artiste se passèrent dans une situation voisine de la gêne. Un coup d'apoplexie mit fin à ses jours, le 6 mai 1852. Hanssens était chevalier de l'ordre de Léopold. Comme compositeur il s'est fait connaître par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Les Dots* (?), opéra-comique représenté à Gand, en 1804. — 2° *Le Solitaire de Formentera*, drame en deux actes, traduit de l'allemand par Ph. Lesbroussart, et représenté à Gand et à Lille en 1807. — 3° *La Partie de Trictrac, ou la belle-mère*, opéra-comique en deux actes (Gand, 1812). — 4° *Alcibiade*, grand opéra en deux actes, paroles de Scribe (Bruxelles, 1829). — 5° *Six Messes* solennelles avec orchestre. — 6° *Beatus vir*, à quatre voix et orchestre. — 7° *Deux Dixit*, idem. — 8° *Trois Te Deum*, idem. — 9° *Album* dédié à la reine des Pays-Bas. — 10° *Cantate* à l'occasion du mariage du prince Frédéric. La plupart de ces compositions ont été exécutées à Bruxelles.

**HANSSENS** (CHARLES-LOUIS), né à Gand, le 10 juillet 1802, ne doit qu'à lui-même, à son heureuse organisation, et aux études qu'il a faites sous sa propre direction, le talent qu'on remarque dans ses compositions. Dès ses premières années il suivit ses parents en Hollande, s'y fixa et y passa sa jeunesse. En 1812 il entra comme deuxième violoncelle au Théâtre National d'Amsterdam, quoiqu'il ne fût âgé que de dix ans. Devenu chef d'orchestre du même théâtre en 1822, il écrivit la musique d'un opéra-ballet hollandais en 2 actes : l'ouvrage fut bien accueilli, et eut 14 représentations. Il avait demandé pour prix de sa composition 500 florins ; mais l'administration du théâtre ne voulut lui en accorder que 200 ; irrité de cette injustice, M. Hanssens donna sa démission, et se rendit à Bruxelles, en 1824. Une place de violoncelliste était vacante au théâtre de cette ville : elle lui fut donnée. Six mois après il composa une cantate pour un concert au bénéfice des Grecs ; le succès de cet ouvrage fit connaître son mérite, et lui fit obtenir l'emploi de second chef d'orchestre. En 1827 un concours ayant été ouvert pour le choix d'un professeur d'harmonie à l'école royale de musique de Bruxelles, M. Hanssens écrivit une symphonie que Cherubini fut chargé d'examiner, et qui obtint le prix. La révolution belge de 1830 ayant fait fermer à la fois le théâtre et l'é-

cole royale de musique, le jeune compositeur fut obligé de chercher une nouvelle position ; il retourna en Hollande, et y écrivit des opéras, des symphonies, et des ouvertures. Appelé à Paris en 1834 pour y prendre la place de premier violoncelle solo au théâtre Vestadour, il quitta cette position au bout de trois mois, pour celle de deuxième chef d'orchestre et de compositeur du théâtre. Il écrivit dans la même année les deux ballets de *Robinson* et de *Fleur-de-lis*. Une sorte de fatalité semblait poursuivre cet artiste, car la banqueroute de l'entreprise du théâtre, en 1835, l'obligea de retourner de nouveau en Hollande, où il devint directeur de musique à l'Opéra français de La Haye. Vers le même temps, ses amis lui donnèrent le conseil d'envoyer une de ses compositions à l'Institut de Hollande ; ce fut un *Te Deum* composé en 1834 qu'il choisit ; cette compagnie savante fit à son œuvre l'honneur de le publier à ses frais, et accorda une somme considérable à son auteur.

De retour à Paris, en 1835, M. Hanssens y vécut sans emploi pendant près d'une année. Malgré les ennuis d'une position d'autant plus pénible qu'il avait à pourvoir aux besoins de sa femme et de plusieurs enfants, et quoique sa santé ne fût pas bonne, il écrivit en peu de temps un concerto de violon, un de violoncelle, deux de clarinette, une symphonie concertante pour violon et clarinette et une valse à grand orchestre. Enfin, le gouvernement belge se souvint d'un artiste dont le talent honore son pays, et lui demanda une messe de *Requiem* dont le prix aidait M. Hanssens à se tirer d'une si fâcheuse situation. Ce bel ouvrage, exécuté à l'église *Sainte-Gudule* de Bruxelles, le 23 septembre 1837, a prouvé que son auteur peut se placer au rang des plus habiles de son époque. Appelé à Gand, en 1838, pour diriger la musique du *Casino* et l'orchestre du théâtre, M. Hanssens y augmenta sa réputation par la composition de quelques bons ouvrages. Quelques années plus tard il a succédé à Snel dans la direction de la musique de la société royale de la *Grande-harmonie*, à Bruxelles, puis il a été chargé des fonctions de chef d'orchestre du théâtre royal. Au moment où cette notice est revue (1861), il occupe encore ces deux positions. Sous son influence, et avec son active coopération, s'est fondée l'*Association des artistes musiciens* de Bruxelles pour une caisse de retraite, laquelle donne des concerts dont il dirige l'orchestre. Artiste dévoué à l'art, y plaçant toutes ses affections, et presque étranger au monde dans lequel il vit, M. Hanssens est du très-petit nombre de ceux dont la conscience inflexible ne transige point avec les fantaisies de la mode.

L'art, selon lui, n'est point l'art qu'on admire, qu'on applaudit, mais l'art qui est beau selon sa conviction, en dépit du peu de succès qu'il peut avoir. Il écrit pour se plaire, non pour obtenir des applaudissements ; son indifférence est même si complète sur ce dernier point, qu'il n'a fait imprimer qu'un petit nombre de ses ouvrages. Son habileté dans l'art de tirer des effets des instruments est digne des plus grands éloges ; sa messe de *Requiem* est sous le rapport de la variété des effets un des plus beaux ouvrages de l'époque actuelle.

Les ouvrages écrits jusqu'aujourd'hui par cet artiste sont : En Hollande : 1° Plusieurs symphonies à grand orchestre. — 2° Plusieurs ouvertures. — 3° Des fantaisies pour orchestre. — 4° Quatre opéras. — 5° Concerto de violoncelle. — 6° Quatre cantates avec orchestre. — 7° Deux Messes solennelles, dont une a été exécutée au Béguinage, et l'autre à l'église Saint-Jacques-sur-Caudenberg. — 8° Huit ballets, savoir : *Sylla*, en trois actes ; *Le pied de Mouton*, en six actes ; *La Lampe Merveilleuse*, en trois actes ; *Le Cons-crit*, en un acte ; *L'Enchanteresse*, en trois actes ; *Mahieux*, en deux actes ; une partie de *Gargantua* ; *Pizzarra*, ballet en trois actes, non représenté. — 9° Deux opéras non représentés. — 10° Une grande quantité de morceaux d'harmonie, à Bruxelles : — 11° *Robinson*, ballet. — 12° *Fleurette*, ballet. — 13° Concerto pour violon. — 14° Deux concertos pour clarinette. — 15° Concerto pour piano, gravé. — 16° Symphonie concertante pour clarinette et violon. — 17° Messe de *Requiem*, exécutée le 23 septembre 1837, à l'église Sainte-Gudule de Bruxelles. — 18° Symphonie et ouverture pour le Casino Paganini. — 19° Quatuors pour instruments à cordes. Le dernier grand ouvrage composé par M. Hanssens est le *Siège de Calais*, grand opéra représenté au mois d'avril 1861, au théâtre royal de Bruxelles. M. Hanssens est chevalier de l'ordre de Léopold, et membre de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique.

**HAPP** (CHARLES-FRÉDÉRIC), auteur inconnu d'une dissertation intitulée : *De instrumentorum musicorum quæ flatu administrantur incommodis*; Lipsie, 1775, in-4°. Il est vraisemblable que cette dissertation est l'ouvrage d'un étudiant à l'université de Leipsick, et qu'elle a été l'objet d'un exercice académique.

**HAPPICH** (C.), instituteur dans un bourg des environs de Quedlinbourg, puis professeur de musique dans cette ville, fut appelé à Nordhausen, en 1829, et s'y fit connaître avantageusement comme chanteur basse. Il avait adopté le

système de Natorp pour l'enseignement populaire de la musique par la notation en chiffres, et publia une méthode pour l'usage de cette notation dans les écoles, sous ce titre : *Der erste Lehrgang im Singen nach Tonsiffern für Volksschulen* (Première instruction dans le chant, d'après la méthode des chiffres, à l'usage des écoles du peuple); Quedlinbourg et Leipsick, Basse, 1832, in-8°. On a aussi du même professeur : *Cant canons depuis deux jusqu'à six voix*; ibid. 1839, in-4°.

**HARANC** (LOUIS-ANDRÉ), premier violon de la chapelle du roi, né à Paris, le 12 juin 1738, exécutait, dit-on, à l'âge de six ans les sonates les plus difficiles de Tartini. Il voyagea en Italie depuis 1758 jusqu'en 1761. A l'époque de son retour en France, il fut admis dans la chapelle du roi. Le dauphin père de Louis XVI le choisit, en 1763, pour lui donner des leçons de violon, et en prit jusqu'à sa mort. En 1770, Haranc obtint la place de premier violon du roi, et sa nomination de directeur des concerts particuliers de la reine lui fut accordée en 1775. La révolution de 1789 ruina sa fortune, qui dépendait de la cour, et l'obligea d'entrer au théâtre Montansier, comme premier violon, en 1790. Haranc mourut à Paris, en 1805. Il est dit dans le *Dictionnaire des musiciens* de Choron et Fayolle, d'après la *Borde-Ésai sur la musique*, tom. III, p. 514), que Haranc avait composé beaucoup de musique instrumentale, et qu'il n'a point voulu la rendre publique : c'est une erreur, car on a de lui : 1° Six sonates à violon seul et basse continue; Paris, Boyer. — 2° Douze duos faciles pour deux violons, ibid.

**HARBORDT** (JEAN-GODEFROID), flûtiste allemand, vécut à Brunswick vers la fin du dix-huitième siècle. Il a publié de sa composition : 1° Trois duos progressifs pour 2 flûtes, op. 1; Bonn, Simrock, 1794. — 2° Trois duos très-faciles, idem, op. 2, Brunswick, 1796. — 3° Neuf variations pour flûte, avec accompagnement de piano, sur la chanson de Bornhard : *Ich lobe mir des frischen Quell*; Brunswick, 1799. — 4° Trois duos pour deux flûtes, op. 16, ibid., 1799. En 1837, Harbordt était attaché à la chapelle du grand-duc de Hesse-Darmstadt.

**HARDER** (AUGUSTE), compositeur allemand, naquit, en 1774, à Schönerstadt, près de Leisnig, dans la Saxe, où son père était instituteur. Quoiqu'il fût destiné aux fonctions ecclésiastiques, et conséquemment à l'étude de la théologie, il apprit aussi la musique dans sa jeunesse ; mais cet art, qui ne devait être que l'accessoire de son instruction, devint plus tard l'occupation de toute sa vie. Après avoir acquis à Dresde des connais-

sances préliminaires, il fréquenta l'université de Leipsick, et vécut en cette ville au moyen des leçons de musique qu'il y donnait. Cette occupation éveilla en lui l'amour de l'art, et vers 1800 il abandonna les études théologiques pour la profession de musicien. Il continua de résider à Leipsick, où il n'eut jamais d'emploi fixe. Pianiste et guitariste habile, chanteur agréable, et compositeur plein de goût, il partagea sa vie entre les leçons qu'il donnait à un grand nombre d'élèves, et la production de plus de soixante œuvres de musique instrumentale et vocale. Il se distingua particulièrement dans les chansons et les romances. Ses ouvrages en ce genre ont eu un succès de vogue dans toute l'Allemagne. Atteint d'une fièvre nerveuse depuis plusieurs jours, il éprouva un si grand ébranlement le 19 octobre 1813, jour de la bataille de Leipsick, par le bruit formidable de cette journée, qu'il perdit connaissance; il mourut quelques jours après, sans avoir repris ses sens, généralement regretté, à cause de la bonté de son cœur et de son exacte probité. On a de Harder quarante-six recueils de chansons, romances, chants plaintifs et autres pièces du même genre, pour une voix seule, avec accompagnement de piano. Ces pièces ont été publiées à Leipsick, chez Breitkopf et Härtel, à Berlin, à Bonn, etc.; cinq chants pour trois voix d'hommes sans accompagnement, op. 34; chants funèbres à 4 voix, sans accompagnement; chansons de Lessing, pour 3 voix d'hommes, op. 47; douze recueils de pièces et de variations pour guitare seule; une sonate pour piano et guitare, Berlin; et des polonaises pour piano seul.

**HARDOUIN** (L'abbé HENRI) (1), né à Grandpré, en 1724, était fils d'un maréchal-ferrant. A l'âge de dix ans il fut admis comme enfant de chœur à la maîtrise de la cathédrale de Reims. Il y fit de rapides progrès dans la musique. Après avoir fait ses humanités, il entra au séminaire; puis il fut ordonné prêtre, et obtint la place de maître de chapelle de l'église métropolitaine, à laquelle était attaché un canonicat. Il en remplit avec honneur les fonctions pendant plus de quarante ans. En 1764, il publia un recueil de douze messes à quatre parties vocales, sans accompagnement, imprimées par Bignon, puis chez Ballard, à Paris. Déjà il avait été chargé de revoir le plain-chant du bréviaire du diocèse de Reims, imprimé en 1759, par ordre de l'archevêque Jules de Rohan, et avait mis en musique, à quatre et à cinq parties, les hymnes et les proses de ce bréviaire. Il avait aussi composé une *Méthode nou-*

*velle, courte et facile, pour apprendre le plain-chant, à l'usage du diocèse de Reims; avec l'office de la semaine sainte; Reims, 1762, in-12* Il y a plusieurs éditions de cet ouvrage. La dernière a pour titre : *Méthode nouvelle, courte et facile, pour apprendre le plain-chant, à l'usage du diocèse de Reims, avec l'office de la semaine sainte mis en chant, revue et corrigée par M. Pierrard, chanoine et grand chantre; Reims, Delannois, 1828, in-12.*

La révolution française avait privé l'abbé Hardouin de son canonicat et de la maîtrise de Reims; mais, après la mort de Robespierre, quelques prêtres, qui s'étaient cachés pendant la terreur, rétablirent le culte dans la cathédrale, et le maître de chapelle reentra dans ses fonctions pendant quelques années. Son grand âge et ses infirmités l'obligèrent enfin à se retirer près d'un frère qui lui restait, dans le lieu de sa naissance. Il y mourut le 13 août 1808, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Hardouin a laissé en manuscrit plus de quarante messes à quatre et à cinq parties avec orchestre, environ quatre-vingts motets, des offices de fêtes patronales, une messe solennelle composée pour le sacre de Louis XVI, plusieurs messes de *requiem*, un *De Profundis*, et quatre *Te Deum*. Perne possédait en manuscrit et en partition six messes de ce musicien, dont voici les titres : 1° *Laudate nomen Domini*, à quatre voix. — 2° *Incipite Domino*, à quatre voix. — 3° *Collaudate canticum*, idem. — 4° *Fucundum sit*, idem. — 5° *Exultate et invocate nomen ejus*, idem. — 6° *Cantate Domino in cymbalis*, idem. Ces messes sont maintenant dans ma bibliothèque. Hardouin écrivait avec assez de pureté dans un style mixte, où les formes du contrepoint sont appliquées à la tonalité moderne.

**HARENBERG** (JEAN-CHRISTOPHE), historien et théologien protestant, fils d'un pauvre paysan, naquit le 28 avril 1696, à Langenholzen, dans le duché de Saxe-Hildburghausen. La faiblesse de sa constitution engagea ses parents à le livrer aux études à l'université de Hildesheim, au lieu de lui faire cultiver la terre. Admis comme enfant de chœur à l'église cathédrale de cette ville, il s'y appliqua particulièrement à la musique, pour laquelle il montrait d'heureuses dispositions. Les leçons qu'il donna ensuite pour subvenir à ses besoins, pendant qu'il suivait les cours de l'université, le fortifièrent dans la connaissance de cet art. En 1715, Harenberg se rendit à Helmstadt, où il étudia la théologie, l'histoire et les langues orientales. Après cinq années de travaux relatifs à ces sciences, il obtint sa nomination de recteur de l'école du chapitre de Gundersheim. Et

(1) C'est par erreur qu'il a été nommé Louis dans la première édition de cette *Biographie des musiciens*. Toute la notice est ici refaite d'après des documents de famille.

1733, l'inspection générale des écoles du duché de Wolfenbützel lui fut confiée. Devenu membre de l'Académie royale des sciences de Berlin en 1738, il enseigna, en 1745, l'histoire ecclésiastique au collège *Carolinum* de Brunswick; mais peu de temps après il se retira au monastère Saint-Laurent, près de Schöningen, où il mourut, le 12 novembre 1774. Harenberg s'est occupé spécialement de la musique des Hébreux; au nombre de ses savants ouvrages, on trouve : 1° *Veri divinitus natales circumcisionis Judaicæ, templi Salomonis, musicæ Davidicæ in sacris et baptismi christianorum*; Helmstädt, 1720, in-4°. — 2° *Commentatio de re musica vetustissima ad illustrandum scriptores sacros et externos accommodata*. Cette dissertation, où Harenberg traite philologiquement des instruments, de la poésie lyrique et de la mélodie des Grecs et des Hébreux, est insérée dans les *Miscellanea Lipsiensia. nov. ad incrementum scientiarum*, t. 9, 1753, p. 218-268. — 3° *Von der Reformation der Kirchen und übrigen Musik in Elften Jahrhundert* (De la réformation de la musique d'église et autre au onzième siècle); dans les notices littéraires de Brunswick, année 1748, p. 50 et 1001-1008. — 4° Un autre morceau inséré dans le même journal (an. 1747, n° 60) a pour objet de démontrer que dans ce passage du deuxième livre de Samuel (c. I, v. 18), *Et præcepit ut docerem filios Juda arcum, sicut scriptum est in libro justorum*; et ait : *Considera Israel, pro his qui mortui sunt super excelsa tua vulnerari*, il ne s'agit pas d'un arc de guerre, mais de l'archet d'un instrument de musique : assertion que toute l'érudition possible ne saurait rendre vraie.

**HARLASS (HÉLÈNE)**, cantatrice, née à Dantzick, en 1785, fut envoyée à Munich, ayant à peine atteint l'âge de trois ans. Labik, musicien de la cour, qui fut chargé du soin de son éducation, garda toujours sur sa naissance un silence mystérieux, qui fit croire qu'elle était fille naturelle de parents de distinction. Lorsqu'elle fut dans sa quinzième année, il la mit dans un couvent, mais elle montrait si peu de vocation pour la vie monastique, qu'elle en sortit avant la fin de la première année. D'après les ordres de l'électeur (Maximilien-Joseph), Hasser, chanteur de la cour, lui donna des leçons qui lui firent faire de rapides progrès, et trois années d'étude suffirent à Mlle Harlass pour se mettre en état de se faire entendre à la cour. La beauté de sa voix, d'une rare étendue, et son accent pénétrant, lui procurèrent un brillant succès, qui la fit engager comme cantatrice de la musique électorale. L'effet qu'elle produisait dans les concerts fit croire à ses

amis qu'elle ne devait pas se borner à des succès de salon; elle se rendit à leurs conseils, et débuta sur le théâtre de la cour, où son triomphe fut complet. Ses avantages naturels compensaient ce qui lui manquait sous le rapport d'une parfaite vocalisation. Après quelques années de succès, elle épousa Geiger, secrétaire du cabinet du roi, s'éloigna du théâtre, et ne chanta plus que dans les concerts de la cour; mais cette union ne fut point heureuse : après cinq années de mariage, une séparation devint nécessaire, et madame Geiger reparut sur la scène, où elle devint la cantatrice favorite du public. Au milieu de ses succès, une fièvre nerveuse lui survint et la conduisit au tombeau, dans l'automne de 1818. Hélène Harlass est considérée par les biographes allemands comme une des femmes les plus remarquables du théâtre lyrique de leur pays; dans ses voyages, et particulièrement à Vienne, elle a recueilli des témoignages d'admiration pour son talent. Ses meilleurs rôles étaient ceux de *Constance*, dans *l'Enlèvement au Sérail*, de Mozart; de *Julie*, dans *la Vestale*; de *Sergines* et de *Sophonisbe*. M. Poisl écrivit pour elle *Ottaviano*, *Atalia*, *l'Olympiade* et *Nitteti*. Les succès qu'elle avait eus à Vienne lui persuadèrent qu'elle devrait réussir partout; elle voulut essayer son talent en Italie, et se rendit à Venise, où elle chanta pendant le carnaval de 1815; mais elle y acquit bientôt la conviction que les qualités qui l'avaient fait applaudir en Allemagne n'étaient point celles que les Italiens recherchaient; elle n'eut point de succès, et elle retourna à Munich mécontente et souffrante. Là elle retrouva son public, qui lui fit bientôt oublier les déceptions de Venise.

**HARNISCH (JEAN-JACQUES)**, musicien du dix-septième siècle, né vraisemblablement en Allemagne, fit imprimer à Worms, en 1652, une collection de musique religieuse intitulée : *Calliope mixta*. Elle renferme : 1° Des motets et des concertos d'église, 4-9 voix. — 2° *Delicæ animæ christianæ*, à une, deux et trois voix, deux violons et basse de viole. — 3° *Psalmi concertati*, 3-5 voix, avec deux violons, viole et basse de viole. — 4° *Manipulus musicus Rovelli*, à 2 et 3 voix, avec deux violons. — 5° *Jubilus Sancti Bernardi*, à trois voix.

**HARNISCH (OTTON-SICÉRO)**, musicien habile et compositeur, né en Allemagne, vers le milieu du seizième siècle, fut d'abord cantor à l'église de Saint-Blaise, à Brunswick, et occupa ce poste depuis 1588 jusqu'en 1603, où il passa à Göttingue, en qualité de cantor et de maître d'école. En 1621, il quitta cette ville pour se rendre à Celle, où il avait été nommé maître de chapelle. Il paraît qu'il passa le reste de sa vie dans

cette dernière ville. Il est connu également comme compositeur et comme écrivain didactique. On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Neue Kurzwellige deutsche Liedlein, zu Drey Stimmen, welche ganz lieblich zu Singen und auf Instrumenten zu gebrauchen* (Nouvelles petites chansons allemandes amusantes à trois voix, lesquelles sont toutes agréables à chanter et à jouer sur les instruments); Helmstadt, Jacques Lucius, 1687, in-4° obl. — 2° *Neue Lustige deutsche Liedlein zu 3 Stimmen, auf eine sonders Art und Maniere gesetzt, ganz lieblich zu Singen und auf Instrumenten zu gebrauchen*, 1° und 2° Theils (Cantiques allemands nouveaux et agréables, à 3 voix.); Helmstadt, 1688, in-4°. Deuxième édition, avec une troisième suite; Helmstadt, 1691, in-4°. Il y en a aussi une édition de Nuremberg, 1604. — 3° *Fasciculus selectissimarum cantionum 5, 6 et plur. voc.*; Helmstadt, 1692, in-4°. — 4° *Hortulus lieblicher, lustiger und hofflicher deutscher Lieder, mit 4, 5 und 6, sampt einem Echo mit 8 Stimmen* (Petit Jardin de chansons allemandes favorites, agréables et distinguées à 4, 5 et 6 voix, avec un écho à 8); Nuremberg, 1604, in-4°. — 5° *Artis musicæ delineatio, ex optimis artificibus, methodo paulo accuratior conscripta, et ex ipsis artis fundamentis constructa: doctrinam modorum in ipso concentu practico accurate demonstrans, brevis itemque introductio pro incipientibus: eodem auctore*; Francfort, 1608, in-4°, 79 pages. — 6° *Rosetum musicum, etlicher lateinischer und deutscher lieblicher art Balletten, Villanel-len, Madrigalien, etc., mit 2-6 Stimmen* (Bouquet musical, contenant des cantiques choisis, latins et allemands, des airs de ballet, villanelles, madrigaux, etc., depuis trois jusqu'à six voix); Rostock, 1617, in-4°. — 7° *Psalmodia nova, das ist vierzig Kirchenlieder in Noten gesetzt* (Nouvelle psalmodie, contenant quarante cantiques); Götting, 1621 in-4°. — 8° *Passio dominica, nach dem alten Kirchen-choral mit Personen abgetheilt*; Götting, 1622, in-4°. — 9° *Resurrectio dominica, aus den Evangelisten zu fünf Stimmen*; Götting, 1622, in-4°. — 11° *Lustige deutsche Lieder* (cantiques allemands agréables); Hambourg, 1651, in-4°.

**HARPER** (THOMAS), célèbre joueur de trompette, né à Worcester, en 1786, quitta sa ville natale à l'âge de dix ans, et se rendit à Londres, où il étudia la musique, sous la direction de Eley; puis il entra dans le corps de musique militaire des volontaires de l'Inde orientale, pour y jouer du cor et de la trompette. Il resta dans cette situation environ dix-huit ans : pendant les sept

premières années de son service militaire, il fut aussi engagé dans les orchestres des plus petits théâtres; mais il passa ensuite comme premier trompette au théâtre de Drury-Lane, à l'Opéra anglais, au théâtre du roi (l'Opéra-italien), et aux concerts philharmoniques et de la musique ancienne. La compagnie des Indes lui avait donné le titre et les appointements d'inspecteur des instruments de musique de ses collections : il conserva cet avantage jusqu'à la fin de sa vie. Pendant la répétition d'un concert, le 20 janvier 1833, Harper fut saisi de froid, et ressentit tout à coup de violentes douleurs entre les épaules; il fallut le transporter chez un de ses amis dont la demeure était voisine. Un médecin fut appelé, mais inutilement, car le malade expira bientôt après. Harper tira de la trompette un son pur, égal, et avait une sûreté d'attaque inaltérable dans les plus grandes difficultés. Il a laissé trois fils, dont l'aîné, *Thomas*, est aussi trompettiste; le second, *Charles*, a choisi le cor pour son instrument, et le plus jeune, *Edmond*, vit en Irlande et a la réputation d'un pianiste distingué.

**HARRER** (GOTTLIEB), cantor à l'école Saint-Thomas de Leipzig, de 1751 à 1755, visita l'Italie dans sa jeunesse, et y apprit le contrepoint. Il était habile claveciniste : le roi de Prusse, Frédéric II, goûta beaucoup sa manière de jouer, et l'admit comme accompagnateur à ses concerts particuliers, pendant son séjour à Leipzig. Harrer mourut en 1754 aux bains de Carlsbad, où il était allé pour rétablir sa santé. Il a laissé en manuscrit : 1° *Specimen contrapuncti duplicis octavarum in decima convertibilis*. — 2° Quatre oratorios allemands, dont *la Mort d'Abel*, traduit de Métastase, et trois oratorios de la Passion. — 3° *Gloria re di Gluda*, oratorio italien sur le texte de Métastase. — 4° Les 109°, 111° et 119° psaumes. — 5° Plusieurs *Magnificat*, *Sanctus* et *Messes*. — 6° 24 symphonies pour l'orchestre. — 7° 24 *Parthien* (petites symphonies). — 8° Concertos pour divers instruments. — 9° 3 Trios pour hautbois. — 10° 51 Duos pour flûte douce. — 11° Trois sonates pour le clavecin.

**HARRIES** (HENRI), littérateur, poète lyrique et musicien allemand, né à Flensburg, le 9 septembre 1762, était vers 1794 pasteur à Slevesstadt, au duché de Schleswig, et remplît ensuite les mêmes fonctions à Brügge, dans le Holstein. Parmi ses ouvrages, on remarque les suivants, qui sont relatifs à la musique : *Ueber die Musik, ihre Wirkung und Anwendung* (Sur la musique, son effet et son emploi), article de la Gazette de Flensburg, 1793, p. 85 et suiv. — 2° *Le Mai*, chant de berger, de Ramler, mis en musique; Altona; 1793, in-4°. — 3° *Airs*

pour plusieurs chansons de Matthison. Harries est mort à Brügge, le 28 septembre 1802.

**HARRINGTON** (Le docteur), médecin anglais, à Bath, né à Kelston, dans le comté de Somerset, en 1727, descendait de John Harrington, auteur de la première traduction anglaise de l'*Orlando furioso*. Après avoir passé plusieurs années à l'université d'Oxford, il commença l'étude de la médecine en 1748, fut médecin à Wels en 1753, puis à Bath, où il fonda une société harmonique. Il mourut dans cette ville, en 1816. Amateur passionné de musique, il composa un très-grand nombre de *glees* et de chansons anglaises, dont un recueil a été publié en 1797. Les autres petits ouvrages du même genre, écrits par le docteur Harrington, se trouvent dans un volume qui contient aussi des compositions d'Edmond Broderip, organiste de la cathédrale de Wells, et de William Leaven, de Wrington, auteur de la jolie mélodie de *Auld Robin Gray*. La plupart des petites pièces de Harrington sont à trois, quatre ou cinq voix. Sa dernière production est un chant funèbre sur la mort du Christ, pour la semaine de la Passion, publié au mois de mars 1800, et dédiée au roi d'Angleterre.

Un autre HARRINGTON, hautboïste distingué, vivait à Londres vers la fin du dix-huitième siècle. Bien qu'il fût Anglais d'origine, il était né en Sicile. Il se fit entendre aux concerts de Salomon, dans les années 1798 et 1794.

**HARRIS** (Razé), facteur d'orgues français, suivit son père en Angleterre, vers le milieu du dix-septième siècle. Dans les premiers temps de son séjour à Londres, il y trouva peu d'appui : Dallans et le vieux Schmidt, dont la réputation était faite, étaient en possession de tous les travaux ; mais Dallans mourut en 1672, et Harris put enfin mettre au jour son habileté. Plusieurs fois il se trouva en concurrence avec Schmidt, et l'avantage lui resta toujours. En 1686, un concours fut ouvert pour l'orgue du Temple ; Harris et Schmidt furent admis à construire chacun un instrument, dont le meilleur devait être préféré ; les juges du concours semblaient pencher en faveur de celui de Harris ; mais le fameux Jefferys termina le débat en ordonnant que l'orgue de celui-ci fût enlevé de l'église et qu'on y laissât celui de Schmidt. Cet échec ne nuisit point à la réputation de Harris, car son orgue fut placé dans l'église cathédrale de Dublin. Vingt ans après, Byfield fut chargé d'y faire quelques réparations, mais il obtint de le remplacer par un nouvel instrument, et reçut en échange celui de Harris, qui fut vendu 500 livres sterling, et placé à Wolverhampton, où il se trouvait encore

en 1780, et soutenait le parallèle avec les meilleurs ouvrages modernes. La réputation de Harris augmenta chaque jour par les beaux instruments qu'il construisait. Vers la fin de sa vie il alla s'établir à Bristol ; il y mourut en 1725, ou, suivant Mattheson (*Critica musica*, t. II, p. 64), en 1724.

**HARRIS** (JACQUES), métaphysicien distingué, naquit à Salisbury, en 1709, et fit ses études à l'université d'Oxford. Il y acquit des connaissances étendues, et développa par la méditation les qualités logiques de son esprit. Il cultiva aussi les arts ; la musique fut particulièrement l'objet de ses recherches. Ses travaux assidus ne l'empêchèrent pas de remplir plusieurs fonctions publiques ; à différentes époques, il siégea dans la Chambre des Communes. Devenu un des lords de l'Amirauté en 1762, il n'occupait cette place qu'un an, entra en 1763 au bureau de la trésorerie, remplit ensuite une mission diplomatique à Saint-Petersbourg, et devint, en 1774, secrétaire de la reine. Il mourut le 22 décembre 1780. Le livre de Harris intitulé *Hermès, ou recherches philosophiques sur la grammaire générale*, jouit d'une juste célébrité. L'auteur de cet ouvrage n'est cité ici que pour un autre livre qui contient trois traités, le premier sur l'art en général, le second sur la musique, la peinture et la poésie, le troisième sur le bonheur. Le premier et le troisième traités sont en dialogues : le second est un discours. La première édition a paru à Londres en 1744, in-8° ; la deuxième a été publiée dans la même ville en 1755, et la troisième, en 1773, sous ce titre : *Three Treatises, the first concerning Art, the second concerning Music, Painting and Poetry, the third concerning Happiness*. Il y a deux traductions allemandes de ce livre ; la première, imprimée à Dantzick en 1756, est du professeur J.-G. Mächler ; la deuxième, qui a été publiée à Halle, en 1780, a été faite par J.-C.-F. Schütz. On n'en connaît point de traduction française. L'erreur capitale de Harris, dans ses vues sur la musique, est de considérer cet art comme ayant pour objet certain genre d'imitations de la nature.

**HARRIS** (JOSEPH-MACDONALD), professeur de piano et de chant à Londres, est né dans cette ville, et fut d'abord enfant de chœur à l'abbaye de Westminster ; puis il reçut des leçons de Robert Cooke, organiste de cette église ; mais il puisa principalement son instruction dans les œuvres de Purcell, de Corelli, de Jean-Sébastien Bach, de Hændel, de Haydn et de Mozart. On a de ce musicien beaucoup de chansons anglaises avec accompagnement de piano ; plusieurs roudos pour cet instrument ; introduction et vari-

tions sur un thème original; variations sur un air écossais; variations sur un air gallois; une grande fantaisie, et des exercices.

**HARRIS (JOSEPH)**, fut longtemps organiste à l'église Saint-Martin, de Birmingham, puis à Liverpool, où il est mort, en 1814. Il a beaucoup écrit, principalement pour l'église, dans le style de Hændel.

**HARRIS (JOSEPH-JEAN)**, organiste à l'église St-Olave, Southwark, a publié un recueil de mélodies de psaumes harmonisées et en partie composées par lui, sous ce titre : *A selection of Psalms and hymn-tunes, adapted to the psalms and hymns used in the church of St-Olav, Southwark*; Londres, 1827, grand in-8°.

**HARRISON (JEAN)**, célèbre horloger anglais, naquit en 1693, à Foulby, dans le comté d'York. Fils d'un charpentier, il fut lui-même employé dans sa jeunesse aux travaux grossiers de la menuiserie commune; mais par la puissance de son intelligence il s'éleva bientôt jusqu'à la connaissance de la mécanique, et construisit, sans instruction préliminaire, de grandes horloges et des machines fort ingénieuses. Il habita longtemps la petite ville de Barrow, dans le comté de Lincoln, et finit par se fixer à Londres. L'invention du pendule compensateur, par la combinaison des métaux; celle du régulateur appliqué aux horloges marines, et la construction de deux chronomètres, qui placés dans sa maison ne différaient que d'une seconde dans l'espace d'un mois, et qui, constamment comparés à une étoile fixe, ne donnèrent qu'une déviation d'une minute en dix ans; tous ces travaux l'avaient déjà placé au premier rang dans son art, lorsqu'il mit le comble à sa gloire par un *garde-temps*, pour la détermination des longitudes en mer. La perfection de son travail ayant été constatée par un mûr examen et par un long usage, Harrison obtint le prix de vingt mille livres sterling fondé par la reine Anne pour la résolution de ce problème de mécanique. Harrison mourut à Londres, le 24 mars 1776, âgé de quatre-vingt-trois ans. Cet ingénieux artiste aimait la musique; il avait fait beaucoup d'expériences pour la détermination d'un son fixe, et sur l'échelle des sons, au moyen d'un monocorde de son invention, dont il a donné la description dans un ouvrage qui a pour titre : *Description concerning such a mechanism as well afford a nice and true mensuration of time; as also an account of the discovery of the sounds of Music* (Description d'un mécanisme pour parvenir à une mesure exacte et vraie du temps, etc.); Londres, 1775, in 8°. Hawkins cite aussi, dans

son histoire de la musique (t. V, p. 420), un autre ouvrage de Harrison, intitulé : *A short but full account of the grounds and foundation of Music, particularly of the real existence of the natural notes of melody* (Notice courte, mais complète, des principes naturels et des fondements de la musique, particulièrement de l'existence réelle des notes naturelles de la mélodie); mais il ne dit pas si ce livre a été publié.

**HARRISON (ROBERT)**, un des meilleurs chanteurs anglais du siècle dernier, naquit à Londres, en 1760. Admis dès son enfance comme enfant de chœur dans la chapelle royale, il fut élevé dans cette école, y resta attaché jusqu'à sa mort, et fit admirer à l'église et dans les concerts sa belle voix de ténor, dont l'étendue était de deux octaves, de *la* à *la* aiguë. Il brilla particulièrement dans les concerts de Salomon, en 1793. Les cantates de Pepusch, de Hændel et de Boyce étaient surtout favorables à son talent. Il est mort en 1812, à l'âge de cinquante-deux ans. On a de lui une collection de psaumes avec la basse continue pour l'orgue, précédée d'une introduction à l'art du chant; cet ouvrage a pour titre : *Sacred Harmony, or a collection of Psalm tunes, ancient and modern, containing : 1° more than a hundred of the most approved plain and simple airs. — 2° a considerable number of tunes in verse and chorus, and fugues : the whole set in four parts, and arranged under their several metres and keys, with a figured base for the Harpsichord or Organ; together with an introduction to the art of singing*; Londres, 1784.

**HARRYS (GEORGES)**, écrivain allemand, d'origine anglaise, employé dans l'administration du royaume de Hanovre, a publié depuis 1814 divers ouvrages étrangers à la musique, et un opuscule relatif à Paganini, intitulé : *Paganini in seinem Reisewagen und Zimmer, in seinen redseligen Stunden, in gesellschaftlichen Zirkeln, und seinen Concerten* (Paganini dans sa chaise de poste et dans sa chambre, dans ses heures de causerie, dans les salons, et dans ses concerts); Brunswick, Fr. Vieweg, 1830, in-16 de 68 pages. Admirateur enthousiaste du célèbre violoniste, M. Harrys le suivit dans toute l'Allemagne pendant deux ans, s'attacha à sa personne en qualité de secrétaire, étudia son caractère, son allure, ses fantaisies, et tint note de toutes ses observations, qui peignent bien l'homme, mais qui sont fort superficielles à l'égard du talent de l'artiste. Le petit ouvrage de Harrys n'est que la rédaction régularisée de son journal de voyage.

**HART** (Philippe), fils d'un musicien de la chapelle du roi d'Angleterre Guillaume III, né dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, fut d'abord organiste des églises de *St-Andrew-Undershaft* et de *St-Michael's Cornhill*. Il renonça à cette dernière place pour quelques désagréments qu'il eut avec les gardiens de l'église, et devint organiste de *St-Denis-Back-Church*. Il mourut à Londres, dans un âge très-avancé, vers 1750. Hart passait pour un musicien instruit, mais qui manquait de goût. On trouve des pièces de sa composition dans le *Treasury of Music*, et dans d'autres collections de musique d'église publiées de son temps. En 1728, il fit paraître un ouvrage de fugues pour l'orgue, et l'année suivante il publia l'hymne du matin, tirée du cinquième livre du *Paradis perdu*, de Milton.

**HART** (Joseph), né à Londres, en 1794, entra comme enfant de chœur à *St-Paul*, et apprit la musique sous la direction de J.-B. Sale. A l'âge de dix ans il remplaçait déjà quelquefois Attwood comme organiste. Après être sorti du chœur de la cathédrale, il reçut des leçons d'orgue de Samuel Wesley, l'homme le plus habile de l'Angleterre sur cet instrument, et de M. Cook, organiste de *Bloomsbury*; il fut aussi pendant quelque temps élève de J.-B. Cramer pour le piano. A seize ans, il reçut sa nomination d'organiste à l'église de *Walthamstow*, dans le comté d'Essex; plus tard, un concours fut ouvert pour la place d'organiste de *Tottenham*, dans le comté de *Middlesex*; Hart y obtint l'avantage sur neuf autres candidats. De retour à Londres vers 1815, il y donna des leçons de piano, et acquit quelque célébrité dans les salons, par la composition et par l'arrangement d'un grand nombre de quadrilles de contredanses qui devinrent à la mode. Pendant trois ans il remplit les fonctions de chef des chœurs et d'accompagnateur au piano de l'Opéra anglais. Il écrivit pendant ce temps un opéra intitulé *Le Vampire*, qui obtint un succès populaire, et les trois farces : *Amateurs and actors*, *Bull's Head* (la Tête de Bull), et *Walk for a Wager* (la Promenade par gageure). En 1825, Hart a publié un traité abrégé d'harmonie, sous ce titre : *An easy Mode of teaching Thorough-bass und composition*.

**HARTIG** (François-Christien), né à Heldenberg, dans la *Westphalie*, le 31 janvier 1750, fit ses premières études au couvent de *Helmsstadt*, et y apprit les éléments de la musique, puis entra au séminaire de *Manheim*, où il passa cinq années. Devenu directeur de musique à *Oppenheim*, il y resta deux ans; ensuite il se rendit à *Mayence* pour y fréquenter un cours

de droit; mais la connaissance qu'il y fit du directeur de spectacle *Théobald Marchand* changea sa résolution, et lui fit embrasser la carrière du théâtre. Ce fut à *Manheim* qu'il débuta; sa belle voix de ténor lui procura la faveur du prince palatin *Charles-Théodore*, qui lui donna pour maître, en 1771, le célèbre chanteur *Raff*. Son éducation vocale terminée, le prince l'éloigna du théâtre allemand, le nomma chanteur de sa cour, et lui donna l'emploi de premier ténor au *Théâtre-Italien*. Il y débuta vers la fin de 1772, dans *l'Incognita perseguitata*, avec le plus brillant succès. Lorsque la cour alla se fixer à *Munich*, *Hartig* la suivit, et continua de chanter jusqu'en 1799. Retiré alors de la scène, il vint à *Mayence*, où il se trouvait encore en 1812. Les renseignements qu'on a sur sa personne s'arrêtent à cette époque. On connaît, sous le nom de *Hartig* : Deux recueils de pièces d'orgue; *Mayence*, *Zimmermann*. — 2° Recueil général des mélodies du livre du chant de *Mayence*, avec accompagnement d'orgue, *ibid.* — 3° Six chants pour voix seule, avec accompagnement de piano; *Mayence*, *Schott*. J'ignore si ces productions appartiennent au chanteur sujet de cet article.

**HARTIG** (Jeanne), connue ensuite sous le nom de *M<sup>me</sup> Koch*, est fille du précédent. Elle naquit à *Munich*, le 14 mars 1779. Elève de son père et de *M<sup>me</sup> Noder* pour le chant, elle reçut aussi des leçons de piano de *Streicher*. Son éducation fut cultivée avec soin, et ce ne fut pas seulement la musique qu'on lui enseigna, car elle parlait et écrivait avec une égale facilité l'allemand, le français, l'italien, et l'anglais. Son début fut heureux à l'Opéra allemand de *Munich*, où elle parut pour la première fois en 1794. Appelée ensuite à *Stuttgart* comme première chanteuse, elle y brilla pendant quatre ans, puis elle retourna dans le lieu de sa naissance, y resta peu de temps, et fut ensuite engagée, en 1799, au théâtre de *Manheim*. Ce fut en cette ville qu'elle épousa l'acteur *Charles Koch*. Peu de temps après, elle a cessé de paraître sur la scène.

**HARTIG** (Xavier-Louis), organiste à *Limbourg*, vers 1840, a publié environ quinze œuvres de petites pièces d'orgues pour l'usage de service divin des églises catholiques, entre lesquels on trouve un recueil de 300 petits préludes et fuguettes, œuvre 9° (*Mayence*, *Schott*), et un autre de 300 versets, préludes et petites fugues, pour les organistes commençants, œuvre 10° (*ibid.*). Tout cela est dépourvu de mérite.

**HARTIG** (....), facteur d'orgues à *Zullichau*, a construit dans cette ville un instrument dont l'inauguration a été faite au mois d'août 1842.

**HARTKNOCH** (Charles-Édouard), fils



d'un libraire de Dresde, né vers 1775, à Riga, où son père habitait alors, ne s'occupa dans sa jeunesse de la musique que comme d'un délassement, au milieu des études sérieuses qu'il faisait dans les universités. Plus tard, cet art devint pour lui un goût passionné, qui lui fit prendre la résolution d'en faire son occupation principale. Il est dit dans le *Lexique Universel de musique* publié par Schilling, que Hartknoch se rendit alors à Weimar pour perfectionner son talent de pianiste sous la direction de Hummel, déjà célèbre à cette époque ; et dans un autre endroit du même article, on parle des succès de ce même Hartknoch à la cour de Paul 1<sup>er</sup>, empereur de Russie : il y a dans ce rapprochement contradiction, erreur manifeste, car Paul 1<sup>er</sup> a été assassiné dans la nuit du 11 au 12 mars 1801 ; or, Hummel n'était point alors à Weimar. Il est plus vraisemblable que c'est à Saint-Petersbourg que Hartknoch reçut des leçons de Hummel, qui se trouvait en cette ville sous le règne de Paul. Quoi qu'il en soit, Hartknoch s'est fait connaître comme un musicien de quelque mérite par la publication de plusieurs ouvrages, dont voici les titres : 1° Sonates pour piano seul, en *mi* ; Leipzig, Peters. — 2° Sonate pour piano et violon, op. 2 ; *ibid.* — 3° Valses pour piano à quatre mains, op. 3 ; *ibid.* — 4° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 4 ; Leipzig, Breitkopf et Härtel. — 5° Exercices pour le piano sur les doubles touches (tierces et sixtes), *ibid.* Il est mort à Moscou, en 1834, à l'âge de 59 ans. Dans l'année précédente, il avait fait exécuter à Saint-Petersbourg une ouverture à grand orchestre, de sa composition.

**HARTMANN** (HANN), né à Reichstadt, dans la seconde moitié du seizième siècle, était *cantor* à Cobourg en 1608, et mourut en cette ville en 1616. On connaît sous son nom : *Confortatix sacræ symphoniacæ* 5, 6 et 8 voc. ; Cobourg, 1613, in-4°. Ce recueil contient vingt-quatre cantiques allemands à 5, 6 et 8 voix. La seconde partie n'a été publiée qu'après la mort de Hartmann (Erfurt, 1617) : elle contient 25 cantiques.

**HARTMANN** (CHRÉTIEN), flûtiste allemand, né à Altenbourg, vint à Paris vers 1774, et y fut attaché à l'Opéra, qu'il quitta ensuite pour se rendre à La Haye, où il demeura plusieurs années, puis à Hambourg, où il était en 1786, et enfin en Russie, vers 1790. Il revint ensuite à Paris, en passant par Erlangen et Francfort, où il donna des concerts et y publia quelques compositions dans les années 1792-1793. Il fut un des six professeurs de flûte désignés pour l'enseignement du Conservatoire par la loi d'organisation de cette école, rendue le 16 thermidor

an III ; mais ce nombre ne tarda pas à être réduit, et Hartmann reçut sa démission. Depuis cette époque, on manque de renseignements sur sa personne. Parmi les ouvrages connus sous son nom, on remarque : 1° Quatre concertos pour flûte et orchestre, publiés dans les années 1784 et 1785. Le second concerto a été réimprimé chez André, à Offenbach. — 2° Six airs français et russes variés pour la flûte, avec accompagnement de violon et violoncelle, Mannheim, 1790. — 3° 126 cadences pour la flûte, dans tous les tons ; Berlin, Hummel, et Offenbach, André. — 4° Recueil de préludes dans toutes sortes de modulations pour la flûte ; Paris, Sieber. — 5° Six duos pour deux flûtes, op. 6 ; Paris, 1792. — 6° Deux airs variés pour flûte, violon et orchestre ; Paris, Sieber. — 7° Six duos pour 2 flûtes, op. 7 ; Paris, Naderman. — 8° Huit airs variés, avec basse.

**HARTMANN** (SIMON), harpiste allemand, vécut quelque temps à Paris vers 1770, puis s'établit à Lyon, où il publia, en 1777, trois diversissements pour harpe et violon, et une sonate pour deux harpes.

**HARTMANN** (CHRISTOPHE-HANN), né à Rudisleben, près d'Arnstadt, en Thuringe, vers 1750, fut organiste à Elmbeck, dans le Hanovre, nom de lieu estropié dans le Dictionnaire des Musiciens de Choron et Fayolle en celui de *Limbeck*. Depuis 1781 jusqu'en 1792, il a publié : 1° Deux sonates pour le clavecin, op. 1. — 2° Trois sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon, 1790. — 3° Trois sonates, avec accompagnement de violon et violoncelle obligés, 1792. — 4° *Le Maître et l'Élève*, pièces à 4 mains, 1790. — 5° Quelques chansons avec accompagnement de piano. Hartmann a annoncé, en 1797, la publication d'un Opéra en deux actes intitulé : *Le Château enchanté* ; mais il ne paraît pas que cet ouvrage ait été imprimé. Hartmann est mort à Elmbeck, en 1826.

**HARTMANN** (JEAN), compositeur allemand, naquit à Hambourg, dans la première moitié du dix-huitième siècle. En 1767, il était depuis plusieurs années maître de concert à Rudolstadt. En 1768 il se rendit en Danemarck, où il fut maître de concert du duc de Ploen. Il mourut à Copenhague, en 1791. Cet artiste, imitateur de Gluck dans son style, a beaucoup composé sur des paroles en langue danoise, entre autres l'opéra intitulé *Balder's Dod* (La mort de Balder). Il a écrit aussi un autre ouvrage dramatique, sous le titre *Die Fischer* (Les Pêcheurs). Hartmann est l'auteur de l'air national et populaire *Konge Christian stod ved højen Mast* (Le roi Christian est au haut du grand mat), dont Meyer-

beer a fait le thème principal d'un entr'acte admirable dans sa musique du drame *Struensee*. On connaît aussi de Hartmann 15 duos pour deux cors, Hambourg; air favori varié pour piano et violon; Leipsick, Sommer; et trois thèmes variés pour piano seul; Copenhague, Lose. Cet artiste eut un fils (*Auguste Hartmann*) qui était *cantor* de l'église de la Garnison, à Copenhague, en 1841.

**HARTMANN** (HENRI-LOUIS), docteur en philosophie et professeur à l'école de Grimma, est né le 6 janvier 1770, à Dablen près de Oschatz. Il a publié un manuel de chant choral intitulé : *Handchoralbuch*. Raassman, qui indique cet ouvrage, ne fait pas connaître où il a été imprimé.

**HARTMANN** (JEAN-PIERRE-ÉMILE), fils d'*Auguste* et petit-fils de Jean, est né à Copenhague, le 14 mai 1805. Destiné dès l'enfance à l'étude du droit, il suivit d'abord les cours du collège, puis ceux de l'université de Copenhague. Cependant son père lui enseigna les principes de la musique, et d'autres maîtres lui donnèrent des leçons de piano, d'orgue et de composition. Les fonctions publiques qui lui furent confiées ne le détournèrent pas de la culture de l'art pour lequel il éprouvait un penchant décidé. Aux places qu'il occupait, il ajouta, en 1829, celle d'organiste de l'église de la Garnison, dont son père était *cantor*. Dans l'été de 1836, Hartmann a fait un voyage musical en Allemagne. De retour à Copenhague, il y a repris ses travaux de composition. On connaît de lui quatre opéras : 1° *Der Rube oder die Bruderprobe* (Le Corbeau, ou l'épreuve du frère, représenté en 1833. — 2° *Die goldenen Harnier* (Les Cors d'or), représenté en 1834. — 3° *Les Corsaires*, en 1836. — 4° *Liden Kirsten*, en 1847. Tous ces ouvrages ont été joués avec succès. Hartmann a écrit aussi une ouverture pour la tragédie danoise *Jakon-Jarl*, qui fut représentée à Copenhague, en 1838. Cette ouverture a été exécutée à Leipsick en 1844. Une symphonie du même artiste a été entendue à Cassel en 1838. Les autres ouvrages de Hartmann, au nombre d'environ cinquante, consistent en sonates pour le piano, et chants à voix seule avec accompagnement de cet instrument.

**HARTMANN** (FRANTZ), violoniste et maître de concert à Cologne, naquit à Coblenze, vers 1807, et fit ses premières études en cette ville. En 1823, il se rendit à Cassel, où il devint élève de Spohr pour le violon. Après plusieurs années passées sous la direction de ce maître, il vécut quelque temps à Wolfenbützel, puis à Brunswick. En 1839 il s'établit à Aix-la-Chapelle, en qualité de violon solo du théâtre : trois ans

plus tard il s'est fixé à Cologne, où il est mort, vers 1857. Hartmann était artiste de talent, et se distinguait particulièrement dans l'exécution des quatuors. On a publié de lui des variations pour violon avec orchestre, op. 3; de grands duos pour deux violons, op. 13, 14, 26, 27, 29; Brunswick, Meyer; des Tarentelles pour violon et piano, op. 42 et 43; Wolfenbützel, Halle; plusieurs livres de duos faciles pour deux violons, sur des thèmes d'opéras, Brunswick, Meyer; et des caprices faciles et progressifs pour 2 violons; ibid.

**HARTOG** (ENOUARD DE), amateur distingué de musique et compositeur de mérite, est né à Amsterdam, en 1826. Fils d'un banquier de cette ville, il était destiné au commerce; mais sa vocation irrésistible pour la culture de l'art musical se montra d'une manière si évidente, que son père ne mit plus d'obstacles à son penchant, et qu'une éducation solide d'artiste lui fut donnée. A l'âge de sept ans il prit les premières leçons de piano d'un maître nommé *Hoch*, premier violon du théâtre allemand d'Amsterdam. Plus tard, il reçut des conseils de M<sup>me</sup> Dulcken, puis de Döhler, pendant les séjours qu'ils firent en Hollande. Lorsque M. de Hartog eut atteint l'âge de douze ans, Hoch commença à lui enseigner l'harmonie; mais lui-même en savait si peu de chose, que l'élève ne fit guère de progrès sous sa direction, et qu'environ quatre années se passèrent sous cet enseignement inhabile, sans qu'il en résultât d'avantage réel pour l'instruction du jeune artiste. Enfin Bartelman, directeur de l'école de musique d'Amsterdam, et homme de savoir, lui fut donné pour maître, et seulement alors il apprit la science de l'harmonie et du contrepoint. Dans un voyage qu'il fit à Paris il reçut des leçons de M. Elwart, professeur au Conservatoire; puis il eut des conseils de Litloff, avec qui il avait contracté des relations amicales; enfin M. de Hartog acheva ses études de composition sous la direction de M. Heinze, élève de Mendelssohn et compositeur fixé en Hollande depuis 1849 environ. C'est en travaillant avec cet artiste distingué pendant six ans que M. de Hartog a refait toute son éducation harmonique.

Ses premières compositions publiées furent des romances, des albums de chant et quelques morceaux de piano édités à Paris chez Chabal et chez Richault. A cette époque de la carrière de M. de Hartog appartient une Fantaisie pour piano sur *Don Juan*, deux Tarentelles, une Sonate, six poésies musicales (*Chant d'amour*, *Confidences*, *l'Inquiétude*, *le Chant du gondolier*, et *Sur l'Océan*) : tout ses ouvrages ont été édités chez G.-Ch. Meyer, à Brunswick; *La Danse des Willis*, Villanelle, à Leipsick, chez Breitkopf et Härtel;

deux recueils de chœurs pour voix d'hommes, sans accompagnement, et un recueil de chœurs pour des voix mixtes, à Leipsick, chez Breitkopf et chez Kistner; un cahier d'études, trois Mazurkes, et des *Esquisses pastorales*, à Amsterdam, chez Roothan et Cie; quelques morceaux de chant, à Paris, chez Chabal.

En 1852, M. de Hartog s'établit à Paris, et y fit entendre quelques-uns de ses ouvrages dans un concert organisé par lui. Dans la même année il écrivit la musique de *Portia*, poème dramatique en deux parties d'Émile Augier, dont des fragments furent exécutés, en 1853, dans un des concerts de la *Société de Sainte-Cécile*. La composition de deux opéras-comiques, sur des livrets de Jules Barbier, l'occupa ensuite : ces ouvrages, intitulés *Lorenza Aldini*, en deux actes, et *Le Mariage de Lope*, en un acte, attendent encore (1861) leur tour de représentation. A diverses reprises, notamment en 1857 et 1859, M. de Hartog a donné de grands concerts avec orchestre, au bénéfice de l'association des artistes musiciens, dans lesquels il a fait entendre quelques-uns de ses ouvrages les plus importants. Le concert de 1859, où se trouvaient réunis l'orchestre de l'Opéra et des artistes de premier ordre, produisit une vive impression sur l'auditoire. Parmi les productions de son talent qu'il a publiées depuis 1852, on remarque : 1° une ouverture de concert (*Portia*); Paris, J. Brandus et S. Dufour. — 2° *Chant de Mai*, chœur bachique avec orchestre; ibid. — 3° *Pensée de minuit*, méditation pour violon, violoncelle, orgue, harpe et piano; Paris, L. Escudier. — 4° *Pensée du Crépuscule et Souvenir de Pergolèse*, deux méditations pour violon, violoncelle, orgue et piano; Paris, Heugel. — 5° *Rimenbranza et Complainte de la captive*, deux, rêveries pour soprano, avec violoncelle et piano; Paris, Brandus et Dufour. — 6° *Les reliques, le Rendez-vous, et le Rouet*, Lieder, ibid. — 7° Deux recueils de Lieder allemands; Amsterdam, Roothan et Cie. — 8° Premier quatuor pour deux violons, alto et violoncelle op. 35; Winterthur, Rieter-Biedermann; Paris, Mabo. — 9° *Drei Gedichte* (Trois poèmes, de Théodore Körner), à voix seule avec piano; Amsterdam, Roothan et Cie. — 10° *Zwey Gedichte* (deux poèmes d'Emanuel Geibel), à voix seule avec piano, ibid.

Les ouvrages non encore publiés de M. de Hartog sont : Deux ouvertures de concert (*Macbeth, et Pompée*), à grand orchestre. Elles ont été exécutées avec succès, en 1860 et 1861, dans les concerts du Conservatoire royal de Bruxelles; — *Scherzo* pour instruments à cordes; — Deuxième quatuor pour deux violons, alto et basse,

ouvrage fort distingué; — Hymne pour voix seule, chœur et orchestre, poème de Ch. Regnaud; — Trois ballades (*L'Esclave*, pour soprano; *Le Pêcheur*, pour ténor; *Lélia*, pour contralto), avec orchestre; — Grande scène allemande, poème de Geibel, pour soprano, chœur et orchestre; divers autres ouvrages de différents genres. M. de Hartog est chevalier de l'ordre de la couronne de Cléne, et de l'ordre de Léopold.

**HARTONG.** Voy. HUMANUS.

**HARTUNG** (JEAN-MICHEL), facteur d'orgues au château de Vippach, près d'Erfurt, a construit un grand nombre d'instruments, particulièrement dans la Thuringe. Un de ses premiers ouvrages fut le petit orgue de Wasserthalieben qui fut achevé en 1748; il est composé de 11 jeux. En 1750, il exécuta celui de Hasleben, de 55 jeux, considéré comme un de ses meilleurs instruments; trois ans après, il refit à neuf l'orgue des Augustins à Erfurt. On connaît aussi de lui l'orgue de Westgreussen, composé de 15 jeux, et celui de Stockhausen, de 13 jeux, terminé en 1763. Son orgue de Hasleben fut consumé dans l'incendie de l'église en 1783; Hartung était mort quelques années avant cet événement, dans un âge avancé. Gerber dit, dans son nouveau *Lexique des musiciens*, que sa manière d'accorder était défectueuse : cette méthode, autrefois en usage, et qui est encore pratiquée dans des familles anciennes de facteurs de la Belgique et de la Hollande, consiste à rejeter toutes les altérations dans certains tons, par exemple, la bémol, dont on ne se servait point autrefois.

**HARTUNG** (CHARLES-AUGUSTE), organiste de l'église réformée de Brunswick, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On connaît de lui : 1° Odes et chansons, avec des mélodies pour piano, 1<sup>re</sup> partie; Brunswick, 1783. — 2° Idem, 2<sup>e</sup> partie; ibid., 1792. — 3° Polonaise pour piano seul, op. 2°; ibid. — 4° Idem, op. 5; ibid. — 5° Idem, à quatre mains, op. 9. — 6° Valses modernes, op. 12, ibid. — 7° *Frau Schnips* (Madame Schnips), ballade à voix seule et piano; ibid., 1795.

**HARTUNG** (H.-A.), vraisemblablement étudiant à Leipsick, vers 1793, a fait imprimer chez Breitkopf : 1° Compositions mêlées pour le piano, 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> partie; Leipsick, 1792. — 2° Sonate à quatre mains, n° 1; ib., 1793. — 3° Phrases musicales pour des commençants, 1<sup>re</sup> livraison; ibid., 1794. — 5° *Esquisses musicales*, 1<sup>er</sup> cahier; ibid., 1794.

**HARTUNG** (A.-L.) violoniste de la chapelle du duc de Brunswick, établit dans cette ville, en 1794, une librairie musicale d'une assez

grande importance. On a gravé de sa composition : 1° Trois duos pour deux violons, op. 1, lib. 1; Francfort. — 2° Trois duos, op. 1, lib. 2, 1792. Une deuxième édition du premier livre de ces duos a été publiée à Amsterdam, en 1792. Hartung vivait encore à Brunswick en 1833.

**HARTWIG** (CHARLES), organiste et directeur de musique à Zittau, occupait ces places avant 1743, et vivait encore en 1760. Laborieux compositeur, il a laissé en manuscrit un *Magnificat* allemand, dix-sept ouvertures, sept concertos, dont six pour la flûte, un pour le violon, et enfin un quatuor avec basson obligé.

**HASCHKA** (LAURENT-LÉOPOLD), jésuite, né à Vienne, le 1<sup>er</sup> septembre 1749, fut poète et musicien. Son premier ouvrage est un poème allemand sur Gluck, publié à Vienne en 1775. Il a fait aussi graver dans cette ville un trio pour piano, violon et violoncelle.

**HASE** (GEORGES) ou **HAZE**, né à Nuremberg dans la seconde moitié du seizième siècle, a publié : 1° *Neue fröhliche Tantz mit schänen Texten, mit 4 Stimmen* (Nouveaux airs de danse agréables, à 4 parties); Nuremberg, 1602, in-4°. — 2° *Neue fröhliche und liebliche Tantz mit schänen poetischen und andern Texten; componirt durch Georg-Hazen zu Nürnberg, dass gleichen elliche Balleten mit und ohne Text, auch ein Dialogus mit 8 Stimmen* (Nouvelles danses agréables et favorites avec de beaux textes poétiques et autres, etc., suivies d'un dialogue à 8 voix); Nuremberg, 1610, in-4°.

**HASE** (WOLFGANG), pasteur à Negenhorn, né à Quedlinbourg, vers l'an 1600, fut d'abord cantor au collège de Saint-Alexandre à Einsbeck, puis recteur de ce collège, et enfin pasteur de Negenhorn. Il s'est fait connaître par un livre qui a pour titre : *Gründliche Einführung, in die edle Musik oder Singkunst* (Introduction solide dans la noble musique, ou l'art de chanter); Osterode, 1643, in-8°. La deuxième édition a été publiée à Gozlar, en 1657, in-8° de 87 pages.

**HASE** (JACQUES), professeur au gymnase de Brême, né dans cette ville en 1694, y mourut le 17 juin 1723, à l'âge de trente-deux ans. On doit à ce savant une dissertation intitulée : *Disputatio de inscriptione Psalmi vigesimi secundi, dans laquelle il essaye de démontrer qu'il est question dans ce psaume d'un instrument de musique*. Cet écrit a été inséré dans le Trésor des antiquités sacrées d'Ugolini (t. 32, p. 207-230).

**HASENBALG** (JEAN-FRÉDÉRIC), né en 1771 à Werna, dans le comté de Hohenheim (1), reçut

de son père les premières leçons de musique, et compléta son instruction dans cet art sous la direction de plusieurs autres maîtres. La harpe fut l'instrument qu'il cultiva de préférence. Après avoir vécu quelques années à Magdebourg comme professeur de cet instrument, il obtint, en 1807, la place de directeur de musique du *Martineum*, à Brunswick. Il occupait encore cette position en 1828, conjointement avec celle de professeur du gymnase, où il avait formé un bon chœur de chant. Il avait aussi fondé, en 1816, une académie de chant, à l'imitation de celle de Berlin. Hasenbalg était instruit dans la composition et a écrit plusieurs ouvrages pour l'Eglise. Parmi les œuvres de musique instrumentale qu'il a publiées on remarque : 1° *Andantino grazioso* varié pour la harpe; Brunswick, 1797. — 2° Trois sonates avec violon obligé; ibid., 1798. — 3° Ariette de Righini avec 12 variations pour la harpe, op. 4, ibid.; 1799. — 4° Douze valse pour le piano; Magdebourg, 1800. On connaît aussi de Hasenbalg. — 5° Six *Lieder* pour voix seule, avec accompagnement de piano. — 6° Recueil de chansons, idem. Il eut deux filles : l'aînée (*Caroline*) vers 1825 jouissait en Allemagne de la réputation de pianiste distinguée. Elle épousa le professeur et conseiller de cour Marx, à Brunswick. La plus jeune (*Hermine*) s'est fait remarquer par son talent sur la harpe.

**HASENKNOPFF** (SÉBASTIEN), compositeur du seizième siècle, né à Salzbourg, est connu comme auteur d'une collection de molets à 5, 6 et 8 voix, imprimée à Munich sous ce titre : *Sacrae Cantiones quinque, sex, octo et plurimum vocum, tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissime; Monachi per Adamum Berg*; 1588, in-4° obl.

**HASIUS** (JEAN-MATHIAS), dont le nom allemand était *Haus*, naquit à Augsbourg le 14 janvier 1684, remplit avec distinction la chaire de mathématiques à l'université de Wittemberg, et mourut le 24 septembre 1742. Au nombre de ses ouvrages est une dissertation sur les porte-voix, intitulée : *Dissertatio physico-mathematica de Tubis Stentoris, in qua de figura et constructione earum exponitur, et autorum qui de his egerunt, sententiae explicantur, ac momento suo ponderantur*; Leipsick, 1719, in-4° de vi et 84 pages.

**HASLINGER** (TOBIE), éditeur de musique à Vienne, est né à Zell, dans la Haute-Autriche, le 1<sup>er</sup> mars 1787. Ayant été placé comme enfant de chœur à l'église principale de Linz, il y reçut des leçons de musique de Gloggl, maître de chapelle de cette église, apprit à jouer de plusieurs instruments, et fut employé par son maître dans

(1) Dans la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens* il est dit que Hasenbalg naquit à Magdebourg : c'est une erreur.

la maison de commerce de musique qu'il venait d'établir. Plus tard il dirigea la librairie et le magasin d'objets d'arts de Fr. Eurich. En 1810, il se rendit à Vienne, avec le projet d'y établir une bibliothèque d'abonnement de musique sur un nouveau plan, entra d'abord en qualité de teneur de livres chez Steiner, propriétaire d'une imprimerie lithographique, et finit par devenir son associé. En 1826, Steiner se retira, et Haslinger demeura seul à la tête de la maison qui porte aujourd'hui son nom. Cette maison, devenue une des plus considérables de l'Allemagne, et dans laquelle plusieurs autres ont été réunies, possède maintenant la propriété de plus de 10,000 ouvrages de musique de tous genres. Quatorze presses y sont incessamment occupées à multiplier les exemplaires des productions anciennes et nouvelles. Haslinger traitait généreusement avec les artistes distingués pour l'acquisition de leurs manuscrits. Par exemple, il a payé à Hummel et à Spohr 10,000 florins pour leurs méthodes de piano et de violon.

Haslinger s'est fait connaître aussi comme compositeur; on a de lui des pièces d'harmonie pour instruments à vent, un quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, un concertino à quatre mains pour le même instrument, des sonates avec accompagnement de violon, d'autres pour piano à quatre mains, ou pour piano seul, des rondos, fantaisies, airs variés, des pièces pour guitarre, des chansons, et deux messes faciles à quatre voix avec orgue; n° 1 (en ut), Vienne, Haslinger; n° 2 (en mi bémol); *ibid.* Haslinger est mort à Vienne, le 18 juin 1842.

**HASLINGER** (CHARLES), fils du précédent, né à Vienne, le 11 juin 1816, a reçu des leçons de son père pour les éléments de la musique. Élève de Charles Czerny pour le piano, il a acquis de l'habileté sur cet instrument, et le chevalier de Seyfried lui a enseigné la composition. Plus artiste que négociant, après la mort de son père dont il avait recueilli la riche succession, il a laissé déranger ses affaires, et pendant plusieurs années ses créanciers ont géré sa maison; mais en 1854 il est rentré dans la possession de toute sa fortune. On a publié de la composition de M. Charles Haslinger : 1° Messe solennelle qui a été exécutée à Vienne en 1840, 1841 et 1842. — 2° Ouverture pastorale pour l'orchestre, exécutée à Vienne en 1837. — 3° Sonate pour piano et violon, op. 3; Vienne, Haslinger. — 4° *La Cloche*, cantate sur le poème de Schiller pour voix seule, chœur et orchestre, op. 42; *ibid.* — 5° Sonate (en fa mineur) pour piano et violoncelle, op. 39; *ibid.* — 6° 1<sup>er</sup> trio (en mi mineur) pour piano, violon et violoncelle, op. 36; *ibid.* — 7° Plu-

sieurs fantaisies pour piano seul; *ibid.* — 8° Des Rondos pour le même instrument, op. 1, 11, 13; *ibid.* — 9° Des *Lieder* avec accompagnement de piano; *ibid.* — 10° Des chants pour voix *solo* avec chœur; *ibid.*

**HASSE** (...), facteur d'orgues au quinzième siècle, né à Gudenberg, construisit avec Cranzen, en 1499, l'orgue de Saint-Blaise à Brunswick.

**HASSE** (NICOLAS), organiste de l'église Sainte-Marie de Rostock, vers 1650, a publié les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Deliciz musicæ, Allemanden, Couranten et Sarabanden, auf 2 oder 3 Violinen, Violone, Clavycimbel oder Teorbe zu musiciren* (Délices musicales, allemandes, courantes, sarabandes pour deux ou trois violons, basse, clavecin ou théorbe); Rostock, 1656, in-4°. — 2° *Musikalische Erquickstunden in Allemanden, Couranten, etc., auf 2 Violinen, 1 Viola da gamba, 1 Violone, Clavycimbel oder Teorbe* (Récréations musicales, consistant en allemandes, courantes, etc., pour deux violons, une basse de viole, une contrebasse de viole, clavecin ou théorbe); *ibid.*; 1658, in-4°. — 3° *Appendix etlicher Allemanden, Couranten, etc., Strasburgische Studiosi an Rostockische studiosos übersendet gehabt, herausgegeben* (Appendice aux allemandes, courantes, etc.; *ibid.*; 1658, in-4°. — 4° *Melodien zu D. Heintr. Müllers himmlischen Liebesflammen in 10 geistlichen Liedern* (Mélodies pour les amours célestes de Henri Müller, en 10 cantiques spirituels); Nuremberg, 1728, in-8°. Ce doit être une réimpression.

**HASSE** (JEAN-ADOLPHE-PIERRE), compositeur célèbre, surnommé *Il Sassone* par les Italiens, vit le jour le 25 mars 1699, à Bergdorf, près de Hambourg. Son père, organiste et maître d'école dans ce village, lui enseigna les premiers éléments de la musique et des lettres. Réduit aux ressources insuffisantes de cette éducation privée jusqu'à l'âge de dix-huit ans, Hasse suppléa aux leçons qui lui manquaient par un travail assidu. Son esprit sérieux lui faisait dédaigner, dès ses premières années, les jeux ordinaires de l'enfance, et le portait incessamment à l'étude. En 1717 il fit un voyage à Hambourg, qui lui procura la connaissance d'Ulrich Kœnig, poèteaulique du roi de Pologne, alors résidant à Dresde, qui recommanda le jeune Hasse à l'intendant du théâtre de la cour, et le fit engager comme ténor en 1718. Keiser, homme de génie, et dans ce temps le premier compositeur dramatique de l'Allemagne, dirigeait l'Opéra de Dresde lorsque Hasse y arriva : la musique de l'illustre maître fit une profonde impression sur l'esprit du jeune chanteur, et hâta le développe-

ment de ses facultés pour la composition. Cependant quatre années s'écoulèrent encore avant qu'il se fit connaître par ses ouvrages ; ses fonctions de chanteur à l'Opéra et ses études de clavecin occupèrent toute cette période de sa vie d'artiste. En 1722, Koenig procura à son protégé un engagement de chanteur au théâtre de Brunswick. Hasse y brilla d'abord par sa belle voix de ténor et par son habileté dans l'art de jouer du clavecin ; mais l'année d'après il fit son premier essai de composition dramatique, et fit représenter à Brunswick son *Antigone*, qui fut bien accueillie du public. Hasse avait alors vingt-quatre ans ; son œuvre annonçait du goût et de la facilité ; mais on pouvait y apercevoir une ignorance à peu près complète des procédés de l'art d'écrire. Lui-même comprit qu'il lui restait beaucoup à apprendre à cet égard ; il désirait d'aller s'instruire en Italie, où la musique brillait alors d'un éclat plus vif qu'en aucun autre pays. Hasse y arriva en 1724 (1).

Hasse ne pouvait briller comme chanteur chez les Italiens à une époque où l'art du chant y avait atteint la perfection ; il se fit connaître plus avantageusement par son talent sur le clavecin. L'étude du contrepoint était l'objet principal de son voyage ; arrivé à Naples, il chercha un maître qui pût le lui enseigner, et le rencontra en Porpora. Au nombre des grands maîtres de ce temps-là, brillait surtout Alexandre Scarlatti, devenu vieux, mais encore considéré comme le plus grand musicien de l'époque. Hasse désirait ardemment de recevoir des leçons de lui, mais il ne se croyait pas assez riche pour les payer. Le hasard lui prouva que ses craintes n'étaient pas fondées, car, ayant rencontré le maître célèbre dans une société, il eut le bonheur de lui plaire par son habileté sur le clavecin, par sa modestie, et par ses

égards pour lui. Le vieux maître permit à Hasse d'aller chez lui, lui donna des conseils, et le dirigea dans ses travaux. En 1725, Hasse fut chargé de la composition d'une sérénade pour un riche banquier : cette occasion était la première qui lui était offerte pour faire connaître son talent de compositeur : elle fut heureuse. La sérénade fut exécutée devant un nombreux auditoire et fut unanimement applaudie ; et pour que rien ne manquât à son succès, le célèbre chanteur Farinelli et la Tesi, excellente cantatrice, furent chargés de l'exécution de son ouvrage. Un début si brillant lui rendit la carrière facile ; un opéra lui fut demandé pour être représenté au Théâtre-Royal au mois de mai ; il l'écrivit rapidement, et sous le titre de *Il Sesostrate* cette production fut exécutée à Naples en 1726. Les applaudissements lui furent prodigués pour cette partition, et dès lors les Italiens ne l'appelaient plus que *il caro Sassone*.

En 1727, Hasse s'éloigna de Naples et se rendit à Venise, où son mérite lui valut la nomination de maître du Conservatoire des Incurables. Il dut surtout ce bon accueil à l'admiration qu'il inspira dans un concert, par son exécution sur le clavecin, à la fameuse cantatrice Faustine Bordoni, dont il devint ensuite l'époux. Il n'écrivit dans le cours de cette année que de la musique d'église, entre autres, un *Miserere* pour deux sopranos et deux contraltos, avec accompagnement de deux violons, viole et basse, qui a toujours été considéré comme un modèle d'expression. Cette composition fut exécutée au Conservatoire des Incurables pendant la semaine sainte, et fut vantée comme une œuvre parfaite, quoiqu'elle appartenait à ce genre dégénéré de musique religieuse qui tient plus du théâtre que de l'église. Appelé de nouveau à Naples en 1728, il y écrivit *Attalo re di Bithinia* ; puis il retourna à Venise et y devint l'époux de Faustina, en 1730. Dans la même année il fit représenter au théâtre Saint-Jean-Chrysostôme son *Artaserse*, qui fut applaudi avec transport, et qui lui fit prendre une place distinguée parmi les meilleurs compositeurs de cette époque. Sa réputation se répandit bientôt en Allemagne, et le roi de Pologne voulut l'engager comme maître de chapelle à son service ; pour le décider à quitter l'Italie et à s'établir à Dresde, il lui accorda un traitement de douze mille écus de Saxe. Arrivé à Dresde avec sa femme, en 1731, Hasse y écrivit immédiatement l'opéra *Alessandro nelle Indie*, dans lequel plusieurs des plus célèbres chanteurs de ce temps se firent entendre, et qui excita l'enthousiasme de toute la cour. Cependant, après quelques mois de séjour en Allemagne, le compositeur ne put résister aux in-

(1) Par une inadvertance singulière, Kandler, auteur d'une notice sur Hasse (*Memoria storico-critica intorno alla vita ed alle opere del cel. compositore di musica Gio. Adolfo Hasse, detto il Sassone*, etc.), dit qu'à l'époque où ce compositeur arriva en Italie on remarquait parmi les maîtres qui y brillaient Scarlatti, Vinci, Porpora, Pergolesi, Leo, Durante, Cafaro, Feo, Marcello, Lotti, Predieri, Galuppi, Majo, Lampugnani, Guglielmi, Piccini, Sacchini, Trajetta, etc., or, Cafaro, ou Caffaro, était né en 1706, et avait conséquemment seize ans en 1724 ; Galuppi, né en 1706, n'avait fait jouer à cette époque aucun des ouvrages qui ont fait sa réputation, car le premier ne fut représenté qu'en 1729. Majo n'a vu le jour qu'en 1747, c'est-à-dire vingt-trois ans après l'arrivée de Hasse en Italie ; le premier ouvrage de Lampugnani n'a été représenté qu'en 1757 ; Guglielmi n'a vu le jour qu'au mois de mai 1757 ; Piccini, qu'en 1759 ; Sacchini, en 1755 ; Trajetta en 1738. L'erreur de Kandler est d'autant plus remarquable, qu'il écrivait en Italie, où les renseignements ne lui manquaient pas.

tances qui lui étaient faites en Italie, et fut obligé d'écrire pour les théâtres de Rome, de Naples, de Venise, de Milan et de plusieurs autres villes. Jusqu'en 1740 il séjourna alternativement en Allemagne et en Italie. La noblesse de Londres était brouillée avec Hændel, et avait élevé un théâtre en concurrence avec le sien; mais il était difficile de trouver un compositeur qui pût lutter avec ce géant; on jeta les yeux sur Hasse, et des propositions furent faites à celui-ci pour qu'il passât en Angleterre. Aux premiers mots qu'on lui en dit, il ne put croire qu'on parlât sérieusement, et demanda si *Hændel était mort*. Les instances devinrent ensuite plus vives; il finit par céder, et se rendit à Londres. Son *Artaserse* y fut représenté avec un brillant succès; toutefois, il ne put s'accoutumer au climat des bords de la Tamise ni aux mœurs anglaises: son séjour à Londres fut de courte durée, et depuis lors il ne retourna jamais en Angleterre.

Depuis que Hasse avait quitté l'école de Porpora, pour entrer dans celle d'Alexandre Scarlatti, une véritable inimitié s'était déclarée entre eux, et cette haine s'était augmentée par leur rivalité à la scène. Un des motifs qui déterminèrent Hasse à retourner en Italie en 1730 avait été la faveur dont Porpora jouissait à la cour de Dresde, comme maître de chant et de composition de la princesse électorale, Marie-Antoinette, fille de l'empereur Charles VI. A son retour en Allemagne, Hasse n'y retrouva plus son rival, et la satisfaction qu'il en ressentit le détermina à se fixer à Dresde. En 1745, il y reçut un témoignage flatteur d'estime et d'intérêt lorsque Frédéric II, roi de Prusse, entra dans cette ville le 18 décembre, après la bataille de Kesseldorf. Ce prince lui envoya un adjudant général pour le complimenter et l'inviter à faire représenter le lendemain son opéra *Arminio*, dont la première représentation avait eu lieu le 7 octobre pour l'anniversaire de la naissance du roi de Pologne. Il dut obéir, et l'exécution de l'ouvrage se fit au milieu de la consternation générale dont la ville était frappée. Frédéric fut satisfait de cette composition, et admira l'exécution de l'orchestre, le mérite des chanteurs, et surtout le chant de Faustine. Pendant le séjour du roi de Prusse à Dresde, Hasse dut assister tous les soirs à ses concerts et l'accompagner au clavecin: Frédéric lui fit remettre en récompense un présent de mille écus avec une bague magnifique.

En 1755, la belle voix de ténor que Hasse avait conservée jusque-là éprouva une notable altération; le mal s'accrut progressivement et parvint à l'extinction totale de la voix, qui dura jusqu'à la mort du compositeur. Ce fâcheux accident fut

suivi, en 1760, du siège de Dresde, dans lequel Hasse perdit une partie de ce qu'il possédait, avec tous ses livres et les manuscrits de ses œuvres, préparés pour une édition complète qu'on en devait faire aux dépens du roi de Pologne, avec les caractères de Breitkopf. A la suite des malheurs qui avaient désolé la Saxe pendant la guerre de Sept ans, la cour de Dresde fut obligée, en 1763, de chercher dans l'économie les moyens de réparer tant de désastres; la musique de la chambre et l'Opéra furent supprimés; Hasse et sa femme reçurent une pension, et se virent contraints, après vingt-cinq années consacrées au service de cette cour, de chercher, dans leur vieillesse, un asile à Vienne. Bien qu'arrivé à l'âge de soixante-quatre ans, Hasse avait conservé une rare activité d'esprit, et une énergie dont il y a peu d'exemples à cette époque de la vie. Depuis 1763 jusqu'en 1766, il écrivit pour la cour impériale six opéras, et dans le même temps composa pour une société particulière l'intermède de *Pyrame et Thisbé*, considéré comme une de ses meilleures productions. Après avoir terminé cet ouvrage, il se rendit à Milan, et y écrivit, en 1770, son dernier opéra (*Ruggiero*), pour les noces de l'archiduc Ferdinand. Cette pièce fut représentée en concurrence avec le premier opéra de Mozart (*Mitridate*), composé à l'âge de treize ans, et la cantate *Ascanio in Alba*. En écoutant ces productions, le vieux maître s'écria: *Cet enfant nous fera tous oublier*; prophétie que le génie de Mozart a justifiée.

Après ce dernier effort de sa muse dramatique, Hasse se retira à Venise avec sa famille pour y passer en repos le reste de sa vie. Il y écrivit encore pour l'église: parmi ses dernières compositions, on remarque un *Te Deum* qui fut exécuté en présence du pape Pie VI, dans l'église de Saint-Jean-et-Saint-Paul, une messe solennelle et un *Requiem* pour les obsèques du roi de Pologne Auguste III. Parvenu enfin à l'âge de près de quatre-vingt-cinq ans, il mourut à Venise, le 16 déc. 1783, et fut inhumé dans l'église des SS. Ermagora et Fortunato (1). Il laissa en

(1) Kandler nous a donné l'extrait mortuaire de Hasse en ces termes:

Certifico io infrascritto sagrestano della parrocchiale di SS. Ermagora e Fortunato, vulgo S-Marcuola, di Venezia, che ne' registri mortuarij di nostra chiesa trovai il seguente: Addì 16 (sedici) dicembre 1783 mille settecento ottantatre l'illustrius. sig. Giovanni Adolfo Pietro Hasse, di Amburgo nella Sassonia bassa, abitando in contrada per il corso di anni 14 circa, in età d'anni 88, dopo giorni di male obbligato al letto con podagra, fini di vivere oggi alle ore 20 a motivo d'infiammazione di petto; il di lui cadavere dovrà esser sepolto in domani a le ore 22, e ciò per attestato del medico Girolamo Salce. Lo farà

mourant un fils et deux filles : celles-ci possédaient l'art du chant dans sa perfection; Burney leur entendit chanter un *Salve Regina* avec une si belle méthode et des voix si touchantes, qu'il en fut ému. Hasse était d'une taille élevée, et avait beaucoup d'embonpoint dans ses dernières années. Son portrait, peint par Rotari, a été gravé par Zacchi. Un autre portrait, gravé par Kaul, se trouve dans l'écrit périodique intitulé : *Vermichte Schriften zur Beförderung der schone Wissenschaften*, de Berlin; on l'a reproduit au frontispice d'une année de la *Gazette musicale* de Leipzig. Kandler a aussi ajouté un portrait de Hasse à la notice qu'il a publiée sur ce compositeur.

Hasse, naturellement bon et serviable, ternissait ses qualités par sa jalousie contre ses rivaux. Il oublia longtemps que Porpora avait été son maître, et ne lui montra que de l'ingratitude, jusqu'à ce que sa réputation eût été bien établie : alors seulement il lui fut moins hostile. La Mingotti, célèbre cantatrice, élève de Porpora, était à Dresde la rivale de la femme de Hasse; celui-ci ne négligea rien pour lui nuire, et ne fut satisfait qu'après qu'elle se fut éloignée de Dresde. Il avait remarqué les défauts de certaines notes de sa voix, et il imagina de les mettre en évidence dans un adagio accompagné seulement par des notes pincées de violons, sans aucun autre soutien. Cet air fut placé dans un de ses opéras, et la Mingotti fut obligée de le chanter.

Peu d'artistes ont eu autant de succès, une plus brillante renommée que Hasse; il en est peu qui soient plus oubliés maintenant. Pour expliquer ces vicissitudes, il faut se souvenir de l'époque où il fit entendre ses premiers ouvrages. Alexandre Scarlatti, grand homme dont le génie avait autrefois dominé la scène italienne, était vieux alors; les opéras de Haendel étaient en quelque sorte réservés à l'Angleterre; Porpora, admirable dans ses cantates, manquait de nerf au théâtre; Pergolèse n'avait point encore écrit sa *Serva padrona* ni son *Olimpiade*. Une première place était donc à prendre dans la composition dramatique, et l'occasion fut favorable pour Hasse, qui plaisait en Italie par une harmonie plus nourrie qu'il y apportait de l'Allemagne, et en Allemagne par un goût pur de mélodie qu'il avait emprunté aux Italiens. L'expression juste des paroles était le caractère de son talent. Ses chants, pleins de suavité, ont aussi le mérite d'une coupe périodique toujours complète et bien développée. Dans l'expression des

sentiments tendres, sa musique avait un charme irrésistible; mais en général il manquait d'effet dans les sentiments énergiques, et ses formes étaient peu variées. Son harmonie, moins forte, moins riche de modulations que celle des compositeurs allemands de son temps, a paru faible plus tard, lorsque Mozart et Haydn eurent jeté dans la musique tout l'éclat de la leur. Telles sont les causes qui ont fait les succès de Hasse au théâtre, et celles qui depuis lors l'ont fait oublier. A l'égard de sa musique d'église, son style a de la clarté, mais on y aperçoit trop d'analogie avec le style dramatique, et les mélodies y manquent de grandeur et de sévérité. Dans le jugement que Burney a porté du mérite de Hasse, il dit qu'il était *le plus savant*, le plus élégant des compositeurs de son temps; on peut accorder qu'il ne s'est pas trompé dans les derniers éloges; mais vanter le savoir de Hasse est réellement une absurdité. Ce compositeur avait fait peu d'études; il travaillait d'instinct, et y ajoutait seulement ce que sa propre expérience lui avait appris. Sa fécondité tint du prodige; il disait lui-même qu'il avait écrit plus de cent opéras, une immense quantité de musique d'église, des oratorios, des cantates, de la musique instrumentale, et beaucoup de pièces de circonstance, de sérénades, etc. Tel était le nombre de ses ouvrages, que souvent il ne les reconnaissait pas lui-même. En voici la liste, telle qu'il la remit à Breitkopf, à l'époque où il s'occupait d'une édition complète de ses œuvres. I. Oratorios : 1° *La Virtù a' pie' della Croce*. — 2° *La deposizione della Croce*. — 3° *La Caduta di Gerico*. — 4° *Maddalena*. — 5° *Il Cantico de' tre Fanciulli*. — 6° *La Conversione di S. Agostino*. Cet oratorio a été écrit pour la princesse électorale, Marie-Antoinette. — 7° *Giuseppe riconosciuto*. — 8° *I Pellegrini al sepolcro di Nostro Signore*. Cet ouvrage a été publié en partition à Leipzig, par le maître de chapelle Hiller, avec la traduction allemande d'Eschenburg. — 9° *Sant' Elena al Calvario*. Hasse a mis deux fois en musique cet oratorio. On trouve l'analyse de la première manière dans les notices historiques de Hiller. — 10° *La Pénitence de saint Pierre*, en allemand. — II. Musique d'église : 11° *Te Deum*, à quatre voix et orchestre, à Dresde. — 12° *Antre Te Deum*; idem, ibid. — 13° *Grand Te Deum*; idem, ibid. — 14° *Quatrième Te Deum*; à Venise, en 1780. — 15° *Miserere* pour deux sopranos, deux contraltos, deux violons, viole et basse; à Venise, en 1727. — 16° *Messe solennelle* à 4 voix et orchestre. — 17° *Missa diademat*. *Templi*, à 4 voix et orchestre. — 18° *Messe*

seppellire sua figlia col capitolo la chiesa. Abitava in campo appresso la chiesa, etc., etc.



solennelle (en ut). — 19° *Kyrie et Gloria* (en ré). — 20° *Kyrie et Gloria* (en ut). — 21° *Credo* (en fa). — 22° *Litanie Lauretana* (en sol); à Venise, en 1727. — 23° *Litanie per due soprani con accompagnamento*. — 24° *Salve Regina* pour soprano solo, 2 violons, viole et basse. — 25° *Salve Regina* pour 2 soprani; Burney l'entendit chanter par les deux filles de Hasse, en 1770. — 26° *Grande Messe de Requiem*, pour les obsèques du roi de Pologne Auguste III. — 27° *Motets*, psaumes et antennes : le nombre de ces compositions était si considérable, que Hasse ne le connaissait pas exactement; mais il croyait en avoir écrit au moins cent cinquante. — 28° Un très-grand nombre d'airs, de duos et de chœurs pour l'église, en différentes langues. On trouve à la Bibliothèque royale de Berlin les ouvrages suivants de Hasse pour l'église : *Magnificat* à 4 voix et orchestre. — *Regina celi* à 4 voix et instruments (en ré majeur). — *Ora pro nobis* à 4 voix et instruments (en sol majeur). — *Ora pro nobis* pour contralto solo et instruments (en sol majeur). — *Salve Regina* pour contralto solo et instruments (en la majeur). — *Salve Regina* pour soprano solo et instruments (en si bémol). — *Salve Regina*, idem (en sol majeur). — La Messe solennelle composée pour la princesse électorale de Saxe. — Messe à 4 voix et instruments (en ré mineur). — Messe idem (en sol majeur). — Messe idem (en ré majeur). — Messe idem (en fa majeur). — Messe, idem (en ré majeur), différente de la précédente. — Messe idem (en ut majeur); Messe idem (en sol mineur). — Messe, idem (en mi bémol). — Litanies pour deux sopranos, deux contraltos et instruments. — *Miserere* pour 2 sopranos et 2 contraltos. — *Miserere* à 4 voix voix concertées et instruments (en ré mineur). — *Miserere* à 4 voix sans accompagnement (en ut mineur). — *Te Deum* à 4 voix et orchestre (en ré majeur). — *Te Deum* à 4 voix et orchestre (en sol majeur). — Les psaumes *Dixit Dominus*, *Confitebor*, et *Mihi autem*, à quatre voix et orchestre. — III. *Ortras et Cantates* : 29° *Antigone*, en allemand, à Brunswick, en 1723. C'est le seul opéra que Hasse ait écrit en cette langue. — 30° *Sesostrate*; Naples, 1726. — 31° *Attalo, re di Bitinia*; ibid., 1728. — 32° *Dalila*; Venise, 1730. C'est le premier opéra qu'il ait écrit pour sa femme, Faustine Bordoni. — 33° *Artaserse*; à Venise, 1730, et à Londres, plus tard. — 34° *Arminio*; à Milan, 1731. — 35° *Cleofide*; à Dresde, 1731. — 36° *Cajo Fabrizio*; à Rome, 1731; à Dresde, 1732. — 37° *Demetrio*; à Venise, 1732. — 38° *Alessandro nell' Indie*; à Milan, 1732. —

39° *Catone in Utica*; Turin, 1732. — 40° *Euristeo*; à Varsovie, 1733. Tous ceux qui suivent ont été écrits pour Dresde. — 41° *Asteria*; 1734. — 42° *Senocrila*, 1736. — 43° *Atalanta*, 1737. — 44° *La Clemenza di Tito*, 1737. — 45° *Alfonso*; 1738. — 46° *Irene*, 1738. — 47° *Demetrio*, 1739, différent de celui de Venise. — 48° *Artaserse*, 1740, différent de celui de Venise. Deux airs de ce dernier opéra, *Fallide il sole*, et *Per questo dolce amplesso* ont été célèbres; Farinelli y déployait toute la perfection de son talent, et les préférait à tous les autres airs composés sur les mêmes paroles. — 49° *Olimpia in Eruda*; Londres, 1740. La partition de cette pièce y a été gravée, ainsi que celles d'*Antigone*, *Leucipo*, *Didone* et *Semiramide*. — 50° *Numa Pompilio*; Dresde, 1741. — 51° *Lucio Papirio*; 1742. — 52° *Didone abbandonata*, 1742. — 53° *L'Asilo d'Amore*; 1743. — 54° *Antigono*; 1744. — 55° *Arminio*, 1745. — 56° *La Spartana*; 1747. — 57° *Semiramide*, 1747. — 58° *Demofonto*, 1748. — 59° *Il Natale di Giove*; 1749. — 60° *Attilio Regolo*, 1750. — 61° *Ciro riconosciuto*; 1751. — 62° *Ipermestra*; 1751. — 63° *Leucippo*; 1751. — 64° *Solimanno*; 1752. — 65° *Adriano in Siria*; 1752. — 66° *Arminio*; 1753 : nouvelle musique; c'était la quatrième fois que Hasse écrivait sur ce sujet. — 67° *Artemisia*; 1754. — 68° La même pièce avec une autre musique, en 1755. — 69° *L'Olimpiade*; 1756. — 70° *Nitteti*; 1759. — 71° Le même ouvrage avec une autre musique, pour Vienne, 1762. — 72° *Alcide al Bivio*, cantate; à Vienne, 1760. — 73° *Il Trionfo di Clelia*; Dresde, 1761. — 74° *Egeria*, fête théâtrale; 1762. — 75° *Siroe*; Vienne, 1763. — 76° *Zenobia*; Vienne, 1763. — 77° *Romolo ed Ersilia*, à Inspruck, en 1765. La partition de cet ouvrage a été publiée à Vienne. — 78° *Partenope*; Vienne, 1767. — 79° *Ruggiero*; Milan, 1770. — 80° *Don Tabranno e Scintilla*, intermède pour Dresde. — 81° *Piramo et Tisbe*, intermède; à Vienne, 1769. — IV. *Musique de chambre et de concert* : 82° Cinq cantates italiennes pour soprano avec deux violons, viole et basse, publiées à Leipsick. — 83° Douze sonates pour le clavecin; les six premières, dédiées à la Dauphine, ont été publiées à Paris. — 84° Deux quatuors pour violon, flûte, hautbois et basson. — 85° Six concertos, dont trois pour deux flûtes, et trois pour flûte seule, deux violons, viole, violoncelle et clavecin, op. 1, publiés à Leipsick. — 86° Six sonates pour 2 flûtes ou violon, violoncelle et clavecin, op. 2; ibid. — 87° Six symphonies à 8 et à 6 parties, op. 3. — 88° Quatre sonates pour le clavecin, op. 4. —

89° Concerto pour cor, publié à Londres. — 90° Concertos favoris pour le clavecin, *ibid.*

**HASSE** (FAUSTINA-BORDONI, femme de), cantatrice de premier ordre, naquit à Venise, en 1700, d'une famille noble qui avait autrefois pris part au gouvernement de la république. Douée de la plus belle voix de soprano, et d'une âme ardente, elle avait en elle-même tout ce qui fait le prix du talent quand l'éducation l'a formé; et pour qu'il ne manquât rien aux éléments de ses succès, elle fut confiée aux soins de Michel-Ange Gasparini, excellent maître, dont les leçons développèrent ses heureuses facultés. Elle débuta en 1716, dans un opéra d'*Ariodante*. Son chant, qui appartenait à l'école de Bernacchi, eut un succès d'enthousiasme. Dans toutes les villes où elle se fit entendre, elle excita des transports d'admiration, et partout on la nomma *la nouvelle Strène*. En 1719 elle reparut sur la même scène, avec la Cuzzoni et Bernacchi, dans un opéra de son maître Gasparini. En 1722, elle chanta à Naples dans le *Bajaset* de Leo. A Florence, une médaille fut frappée en son honneur (1). Son premier voyage hors de l'Italie la conduisit à Vienne, en 1724; elle y fut engagée au théâtre de la cour, moyennant un traitement de quinze mille florins. Hændel, l'ayant entendue dans un de ses voyages, l'engagea pour son théâtre. Elle y débuta le 5 mai 1726 dans l'*Alessandro* de Hændel; son engagement lui assurait un traitement de deux mille livres sterling (cinquante mille francs). Son talent répondit à l'attente du public; elle surpassa toutes les femmes qu'on avait entendues jusqu'alors en Angleterre, et même la fameuse Cuzzoni, qui chantait au même théâtre. Une rivalité ardente, furieuse, s'établit alors entre ces deux femmes, dont les prétentions excitèrent la mauvaise humeur de Hændel, et préparèrent les chagrins amers qui lui vinrent ensuite de ses entreprises de théâtre. Beaucoup de personnes de distinction se rangèrent sous la bannière de Faustina ou de la Cuzzoni, et les disputes durèrent près de deux ans avec le même acharnement qu'on a vu plus tard, en France, à l'occasion de la rivalité de Gluck et de Piccini.

Faustina quitta l'Angleterre vers la fin de 1728, et alla, non pas à Dresde, comme le dit Gerber dans son premier *Lexique des Musiciens*, mais à Venise, où elle devint la femme de Hasse, qui écrivit pour elle son *Artaserse*. Ce ne fut qu'en 1731 qu'elle se rendit à Dresde avec son mari, dont elle ne se sépara plus depuis lors. Elle chanta

dans toutes les villes où il écrivit, et tous les rôles principaux de femme des opéras de Hasse furent composés pour elle, à l'exception de quelques-uns des derniers. Toutefois, il ne paraît pas qu'elle ait accompagné son mari en Angleterre dans le voyage qu'il y fit en 1740. Choix remarquable, au mois de décembre 1745, elle chanta devant Frédéric le Grand, dans l'opéra d'*Arminto*, et ce prince fut charmé par le brillant et la jeunesse de son talent, quoiqu'elle eût alors près de quarante-six ans. Huit ans après, elle chantait encore; mais sa voix avait perdu son velouté, et ses intonations étaient plus que douteuses: elle comprit qu'elle devait se retirer, et quitta la scène dans l'hiver de 1753. Faustina vivait encore en 1762, car elle fut mise alors à la pension par la cour de Dresde; jusque-là elle avait reçu la totalité de son traitement, quoiqu'elle ne chantât plus depuis près de dix ans. On sait qu'elle suivit Hasse à Vienne; mais on n'a recueilli jusqu'à ce moment aucun renseignement sur le reste de sa vie.

Le caractère du talent de cette cantatrice était une habileté extraordinaire dans l'exécution des traits brillants et difficiles, tandis que la Cuzzoni se distinguait surtout dans le chant pathétique et d'expression: c'est ce qui a fait dire à Tosi (*Opinioni de' cantori antichi e moderni*) que la rivalité de ces deux femmes était déraisonnable, car dans des genres différents elles étaient supérieures à toutes les autres cantatrices. L'opinion de cet écrivain a d'autant plus d'importance, qu'il était grand connaisseur, et qu'il avait entendu les deux artistes dont il parle. On trouve un portrait de Faustina dans le 5<sup>e</sup> volume de l'*Histoire de la musique de Hawkins*, p. 310.

**HASSE** (FRANÇOIS-XAVIER), directeur de la musique de l'évêque de Bâle, a publié à Augsbourg, en 1751, six trios pour deux violons et violoncelle, sous ce titre: *Funiculus triplex, seu VI sonatae a duobus violinis et organo seu violoncello*, op. 2.

**HASSELT** (ANNE-MARIE - GUILLELME VAN), née à Amsterdam, le 15 juillet 1813, se rendit en Allemagne dans sa dixième année, et apprit la musique à Francfort et à Offenbach, où elle resta jusqu'en 1828. Elle alla ensuite à Carlsruhe, et y prit des leçons de chant de Joseph Fischer. Vers la fin de 1829, elle fit un voyage en Italie, y continua ses études, puis débuta au théâtre de Trieste, le 29 octobre 1831, par le rôle d'*Esilda*, dans l'opéra de Pacini intitulé *Gli Arabi nelle Gallie*. Elle y fut applaudie, chanta ensuite à Vienne, et fut engagée au théâtre Carlo-Felice de Gènes pour le carnaval de 1833. Au mois de

(1) Kandler a publié une gravure au trait de cette médaille, avec la notice historique de Hasse.

juin de la même année, elle est retournée en Allemagne et s'est fait entendre avec succès à Munich, dans le *Pirate* de Bellini. En 1844 elle était à Vienne, où elle fit élever un monument funéraire à la mémoire de Mozart.

**HASSLER** (JEAN-LÉON), musicien au service de l'empereur d'Allemagne, et célèbre organiste, naquit à Nuremberg en 1584. Son père, Isaac Hassler, musicien de ville, lui donna les premières leçons de musique. En 1584, Jean-Léon se rendit à Venise, où il étudia le contrepoint sous le célèbre maître André Gabrieli. Ses études terminées, il retourna dans sa ville natale, et y résida jusqu'en 1601, où il fut appelé à Vienne par l'empereur Rodolphe II, en qualité de musicien de la cour. Charmé des talents de cet artiste, l'empereur lui accorda des lettres de noblesse. En 1608, Hassler entra au service des électeurs de Saxe Christian II et Jean-Georges. Il mourut de phthisie, le 5 juin 1612, à Francfort-sur-le-Mein, où il avait suivi son maître. Ce compositeur, l'un des plus habiles de l'Allemagne à cette époque intéressante, était contemporain de Gumpeltzhaimer, de Chrétien Erbach, de Martin Rothe, de Melchior Franck et des Prætorius (Schütz); il partage avec eux la gloire d'avoir donné à l'école allemande le cachet particulier qu'elle a conservé longtemps dans l'harmonie. Moins original dans ses modulations que Gumpeltzhaimer, peut-être moins homme de génie, Hassler avait plus d'acquis. Son séjour en Italie avait formé son goût. Il y a lieu de croire qu'il avait étudié les œuvres de Palestrina; car son style est plus pur que celui de l'école de Venise. Voici les titres de ceux de ses ouvrages qui sont aujourd'hui les plus connus : 1° *XXIV canzonelli a 4 voci*; Nuremberg, Catherine Gerlach, 1590. — 2° *Cantiones sacræ de festis præcipuis totius anni*, 4, 5, 8, et *plurimum vocum*. Cet ouvrage, qui contient 28 motets latins, a paru pour la première fois à Augsbourg, en 1591; la seconde édition, améliorée, a été publiée à Nuremberg en 1597; la troisième à Augsbourg, en 1601. Dans cette même année, Hassler a été l'éditeur d'une collection de motets de divers auteurs, parmi lesquels il y en a plusieurs de sa composition. Cet ouvrage a pour titre : *Sacræ symphoniarum diversorum auctorum* 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12 et 16 *vocibus*; Nuremberg, Kauffmann, 1601, in-4°. Cette collection a eu une suite intitulée *Sacræ symphoniarum diversorum continuatio*; ibid., 1601. — 3° *Madrigali a 5, 6, 7 et 8 voci*; Nuremberg, 1596, in-4°. — 4° *Concentus ecclesiastici*, 5, 6, et *plur. voc.*; Augsbourg, 1596, in-4°. — 5° *Neue teutsche Gesæng nach Art der welschen Madrigalien und Canzonellen mit 4, 5,*

*6 und 8 Stimmen*; Augsbourg, 1596, in-4°; 2° édition, Nuremberg, 1604, in 4°. — 6° *Madrigalien mit 4, 5, und mehreren Stimmen; nach Art der welschen Cantaten* (Madrigaux à 4, 5 et un plus grand nombre de voix, etc.); Augsbourg, 1596. — 7° *Cantiones novæ, ad modum italicum* 4, 5, 6 et *octo vocum*; Nuremberg, 1597. — 8° *Missæ* 4, 5, 6, 7 *voci*; Nuremberg, 1599. Cet œuvre contient huit messes. — 9° *Lustgarten neuer teutscher Gesæng, Balletti, Gallarden und Intraden mit 4, 5, 6 und 8 Stimmen* (Jardin de nouveaux chants allemands, ballets, gaillardes, entrées et autres, à 4, 5, 6 et 8 voix); Nuremberg, 1601 in-4°. — 10° *Hortum Veneris, seu novæ et amænæ cantiones et choræ, ad modum Germanorum et Polonorum*, 4, 5 et 6 *vocum*. — 11° *Psalmen und christliche Gesænge, mit vier Stimmen* (Psaumes et cantiques à 4 voix); Nuremberg, 1607, in-4°: bel ouvrage publié en partition, chez Brietkopf; à Leipsick en 1777, et dont il a été fait une nouvelle édition en partition, à Berlin, chez Trautwein. in-fol. — 12° *Teutsche Kirchen-gesæng auff die gemeinem Melodeyen mit vier Stimmen* (cantiques allemands à 4 voix sur les mélodies populaires); Nuremberg, 1608, in-4°. — 13° *Neue teutsche Gesæng und Lieder nach Art der welschen Madrigalien und Canzonellen desgleichen etliche Teintz mit 4, 5, 6 und 8 Stimmen* (Nouveaux chants et lieder allemands, d'après le style des madrigaux et chansons des compositeurs flamands, etc. à 4, 5, 6 et 8 voix); Nuremberg, Kauffmann, 1609, in-4°. — 14° *Venusgarten, oder neue lustige liebliche Teintz, teutsche und polnischer Art.*, etc. (Jardin de Vénus, ou danses agréables et gaies dans la manière allemande et polonoise, etc., à 4, 5 et 6 parties, par Jean-Léon Hassler de Nuremberg, et Valentin Haussmann, de Gerlstadt: Nuremberg, Kauffmann, 1615 in-4°. On trouve aussi un grand nombre de pièces composées par Hassler dans le *Florilegium Portense* de Bodenschatz, et dans les *Promptuarii Musici* d'Abraham Schad: toutes prouvent un talent de premier ordre.

**HASSLER** (GASPARD), frère du précédent, naquit à Nuremberg vers 1566. Élève de son père pour l'orgue et la composition, et protégé par l'illustre famille des Fugger, il obtint du magistrat de Nuremberg, en 1587, sa nomination d'organiste de cette ville, et remplit les fonctions de cette place jusqu'à sa mort, qui arriva en 1618. Hassler a été l'éditeur d'une collection de musique d'église de plusieurs maîtres célèbres de son temps qui a paru sous ce titre : *Symphoniæ sacræ*, 4, 5 *usque ad 16 voc.*; Nuremberg,

4590. La deuxième partie de ce recueil a été publiée en 1608. On y trouve quelques morceaux composés par l'éditeur. J'ignore s'il n'y a pas confusion entre ce recueil et celui qui est porté sous un titre analogue dans la notice de Jean-Léon Hassler.

**HASSLER (Jacques)**, frère des précédents, né à Nuremberg, vers 1565, fut organiste dans cette ville, et se fit connaître comme un musicien habile par quelques compositions parmi lesquelles on remarque : 1° Un *Magnificat* à 4 voix. — 2° Une messe à six voix. — 3° Le *Psautre* à huit voix, publié à Nuremberg en 1601. Hassler a été aussi l'éditeur d'un recueil de douze *Magnificats* à quatre, cinq, six et jusqu'à douze voix, de divers compositeurs ; Nuremberg, 1608, in-4°.

**HASSLER (Dominique)**, moine de l'abbaye de Lucelle, fut un bon organiste vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a publié à Nuremberg, en 1750, un ouvrage de six sonates pour l'orgue.

**HASSLER (Jean-Guillaume)**. Voy. HESSLER.

**HASSLOCH (Christienne-Madeleine-Élisabeth)**, dont le nom de famille était KEILHOLT, naquit à Pirna, en 1764. A l'âge de quinze ans elle se mit au théâtre, et eut des succès à Manheim. En 1795 elle suivit sa famille au théâtre allemand d'Amsterdam, et y chanta pendant trois ans. En 1795, elle fut engagée à Cassel, où elle se fit longtemps applaudir dans les principaux ouvrages de Mozart et de Benda. Peu de temps après son arrivée en cette ville, elle épousa le chanteur Hassloch. En 1804 elle s'éloigna de Cassel avec son mari ; depuis lors elle n'a plus paru sur aucun théâtre.

**HATTASCH (Dismas)**, violoniste fort habile, naquit en 1725 à Hohenmaut, en Bohême. Il épousa la sœur des deux célèbres musiciens François et Georges Benda, et entra avec elle au service du duc de Saxe-Gotha, en 1751. Il eut de la réputation à cette cour, non-seulement à cause de son habileté dans l'exécution, mais aussi comme compositeur. Il mourut à Gotha, le 13 octobre 1777. Ses compositions sont restées en manuscrit : elles consistent en deux grandes symphonies pour l'orchestre, et six solos pour le violon. On trouve aussi une chanson de lui dans une collection de chants divers par plusieurs bons poètes et musiciens, publiée à Nuremberg, chez Jean-Michel Schmidt, en 1780.

**HATTASCH (Anne-Françoise)**, née BENDA, femme du précédent, fut admise à la cour de Gotha, en 1751, comme cantatrice de la chambre. Elle mourut vers 1780.

**HATTASCH (Henri-Christophe)**, frère cadet de Dismas, né à Hohenmaut, en 1739, fut

attaché comme acteur au théâtre de Hambourg. Il a composé la musique des petits opéras allemands : 1° *Le Barbier de Bagdad*. — 2° *L'Honnête Suisse*. — 3° *Helsa et Zéline*, en 1795. Un récitatif, un air, un rondo et un duo de ce dernier, ont été gravés à Hambourg, en 1796.

**HATTER (Guillaume-Ferdinand)**, organiste de l'église allemande réformée, à Königsberg, fut d'abord employé comme secrétaire de la ville, vers 1775, et n'apprit la musique que pour en faire un délasement ; mais le goût passionné qu'il avait pour cet art le porta à renoncer à sa profession pour celle de musicien. Ses premières sonates de clavecin furent publiées en 1788 ; elles furent bien accueillies, et ce succès l'encouragea à suivre sa nouvelle carrière. Il écrivit ensuite un petit opéra intitulé : *Die Cantons-Revision* (la Revue cantonale), qui fut applaudi au théâtre de Königsberg, en 1792. Plusieurs airs de cet ouvrage ont été imprimés. Plus tard, il fit une étude sérieuse des œuvres des grands organistes ; mais on a toujours préféré ses premières sonates à ses autres compositions.

**HAUBER (Michel)**, prédicateur de la chapelle royale de Munich, mort dans cette ville, le 20 mai 1843. On a sous son nom un ouvrage intitulé : *Cantus ecclesiasticus hebdomadae sanctae, quatuor vocibus cum organo*, en partition ; Munich, Siedler. Cet amateur était très-instruit dans la littérature et dans l'histoire de la musique. Il avait rassemblé une riche collection d'ouvrages rares concernant cet art.

**HAUCH (Adam-Vilhelm de)**, savant danois, membre de l'Académie des sciences de Copenhague, vivait à la fin du dix-huitième siècle. Au nombre de ses ouvrages on en trouve un qui a pour titre *Beskrivelse af den saakaldte Braedende Harmonikas m. m. besynerlige og stærke Lyd* (Description des vibrations harmoniques appelées transversales, et du son qu'elles produisent) ; Copenhague, 1794, in-8°.

**HAUCISEN (W.-N.)**, organiste à Francfort-sur-le-Mein, né à Gehren, près d'Arnstadt, en 1744, fut aussi éditeur et marchand de musique. Il s'est fait connaître comme compositeur par quatre œuvres de concertos pour le clavecin, et de trios pour cet instrument, violon et violoncelle, publiés avant 1774.

Un pianiste et compositeur de même nom (F.-C. Haucisen), qui paraît avoir habité dans quelque localité des bords du Rhin, s'est fait connaître vers 1830, par des rondes pour piano seul, œuvres 1, 2, 3, publiés à Mayence, chez Schott ; mais depuis cette époque son nom a disparu du monde musical.

**HAUCHE (Wenceslas)** pianiste dis-

tingné, est né le 28 février 1801, à Habelschwerdt, dans le comté de Glatz. Les premières leçons de piano et d'harmonie lui ont été données par M. Deutzen, frère du directeur de musique de Breslau. Après avoir acquis quelque habileté dans la musique et dans le jeu du violon et de plusieurs instruments, il fut appelé, à l'âge de treize ans, dans un village voisin, pour aider un de ses parents qui y était maître d'école. A dix-sept ans, il se rendit à Breslau, avec l'espoir d'y obtenir une place d'employé dans une administration publique; mais la connaissance qu'il y fit du directeur de musique Hirnbach changea ses projets, et lui fit prendre la résolution de se faire artiste. Devenu pianiste distingué par les leçons de ce maître, il donna un premier concert où il fixa l'attention publique; depuis ce temps il s'est donné peu de concerts à Breslau où il n'a été figuré avec honneur. Après avoir amassé quelque argent, il est allé à Weimar pour y prendre des leçons de Hummel, et a passé dix-huit mois près de ce grand musicien. Avant de quitter Weimar, il y a donné un concert où il a exécuté avec son maître un morceau à deux pianos. De retour à Breslau, avec la réputation d'un des meilleurs pianistes de l'époque actuelle, il y est resté peu de temps, ayant voyagé dans la Silésie, la Galicie, et dans une partie de la Hongrie. En 1828, il se fixa à Berlin, et s'y livra à l'enseignement du piano. Il s'y fit aussi entendre avec succès dans les concerts. Cet artiste mourut à l'âge de trente-trois ans, le 30 novembre 1834. On connaît de lui : 1° Sonates pour piano seul, op. 1; Leipsick, Breitkopf et Härtel. — 2° Rondeau, idem., op. 2; ibid. — 3° Plusieurs œuvres de fantaisies et de variations; Berlin. — 4° Variations pour piano avec orchestre, œuvre 9°; ibid.

**HAUDIMONT** (L'abbé Joseph MEUNIER D'), né à Paris en 1751, fut d'abord enfant de chœur à l'église Saint-Eustache, entra ensuite au séminaire de Soissons, revint à Paris à l'âge de dix-neuf ans, fut attaché au chœur de l'église cathédrale, et reçut des leçons d'harmonie et de composition de l'abbé Homel, maître de musique de cette église. La place de maître de l'église des Saints-Innocents était devenue vacante en 1782 : l'abbé d'Haudimont l'obtint, et l'occupait jusqu'en 1788, époque où cette église fut réunie à celle de Saint-Jacques de la Boucherie. Il y eut alors dans celle-ci musique fondée au chœur, et composée de six enfants, de deux hautes-contre, de trois ténors, et de trois basses. L'abbé d'Haudimont en fut le maître de chapelle, et y établit ce qu'on appelait alors en France une école de composition. Perne et Chené en furent les meilleurs élèves (voy. ces noms). Je crois que l'abbé d'Hau-

dimont est mort à Paris pendant les troubles de la révolution. Il jouait agréablement du violon et avait publié à Paris deux œuvres de duos pour cet instrument, vers 1784, et six quatuors pour deux violons, alto et basse. Il a beaucoup écrit pour l'église; une partie de ses manuscrits originaux a passé dans la bibliothèque de Perne, son élève, puis dans la mienne. Ils consistent en trois messes à quatre parties, onze motets, deux *Magnificats* et un *Aïma*. Tout cela est écrit dans le mauvais style français de l'époque, et l'on y remarque une harmonie embarrassée. L'abbé d'Haudimont avait aussi écrit une *Instruction abrégée pour la composition*, dont je possède une copie faite par Perne : c'est un petit traité d'harmonie basé sur le système de la basse fondamentale.

**HAUDOUVILLE** (ADRIEN-HENRI), musicien à Paris, vers le milieu du dix-huitième siècle, naquit à Rouen. Il a publié à Paris, en 1752, des sonates pour 2 flûtes, op. 1.

**HAUER** (ERNEST), professeur de musique élémentaire à l'école bourgeoise d'Halberstadt, occupa cette position de 1828 à 1840. Il a publié dans cette ville, en 1834, huit *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano. Il a donné aussi avec C. Schade un livre de chant à l'usage des écoles, dont la deuxième édition a paru sous ce titre : *Singebuch für Schulen, eine Sammlung 2, 3 und 4 stimmiger Lieder von verschiedenen Componisten* (Livre de chant pour les écoles, recueil de *Lieder* à 2, 3 et 4 voix, avec des exercices de chant de divers compositeurs); Leipsick (1835), H. Veinedel.

**HAUER** (HEINRICH), de la même famille, *cantor* et directeur de la Liedertafel de Halberstadt, en 1841 et dans les années suivantes, a publié deux recueils de *Lieder* à voix seule avec piano; Berlin, C.-A. Wolf.

**HAUFF** (GUILLAUME-GOTTLIEB), maître de musique dans le régiment de Saxe-Gotha, au service de la Hollande, était né à Gotha. Il a fait graver à Paris, en 1774, six symphonies à 8 parties; puis, en 1776, six sextuors concertants pour des instruments à vent, et enfin à Bruxelles, en 1777, trois trios pour clavecin, violon et basse; son quatrième œuvre, publié également à Bruxelles, consiste en 6 quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle.

Un compositeur du même nom a fait exécuter à Francfort-sur-le-Mein, en 1848, une symphonie de laquelle le correspondant de la Gazette générale de musique de Leipsick dit qu'il ne connaît pas d'ouvrage du même genre écrit avec plus de science, et dans laquelle il y a plus de charme et plus d'originalité. Si cet éloge était

mérité, il est bien singulier que d'autres productions n'aient pas succédé à celle-là, et que l'artiste soit si peu connu.

**HAUG** (VIRGILE), né en Bohême, fut cantor à Breslau, vers le milieu du seizième siècle. Il est auteur d'un traité élémentaire de musique à l'usage des écoles primaires, intitulé : *Erotemata musicæ practicæ*; Breslau, 1541, in-8°. Il y a une deuxième édition de ce livre datée de Varsovie, 1545. Plusieurs mélodies de cantiques composées par Haug se trouvent dans le *Cantional* de Hans Walthier.

**HAUMAN** (THEODORE), né à Gand, le 3 juillet 1808, de parents israélites fixés à Bruxelles, a été destiné dès son enfance à la profession d'avocat, et a fait, pour s'y préparer, ses études à l'athénée de Bruxelles; puis a suivi à l'université de Louvain des cours de philosophie et de droit. Cependant, animé par un goût passionné pour la musique, et surtout pour le violon, il dérobaient souvent à l'étude du Code et du Digeste des semaines, des mois entiers, pour cultiver en liberté son instrument favori. Snel, alors premier violon du Grand Théâtre de Bruxelles, était le maître qu'il avait choisi; mais c'est surtout à sa patience infatigable et à sa persévérance dans les études les plus arides, telles que celles de gammes d'un mouvement lent et de sons filés, qu'il est redevable de la puissance de son et de la largeur de style, caractères distinctifs de son talent. Après deux années passées à l'université de Louvain, M. Hauman abandonna tout à coup la jurisprudence, contre le vœu de ses parents, et ne voulut plus s'occuper que de musique. Assez faible lecteur, et privé des avantages d'une bonne éducation première dans cet art, il comprenait la nécessité d'acquérir l'instruction qui lui manquait à cet égard; ce fut ce qui le décida à entrer comme surnuméraire dans l'orchestre du théâtre; mais ses efforts n'ont pu le conduire à devenir ce qu'on appelle en général un bon musicien, parce que les qualités qui constituent celui-ci ne peuvent être que le résultat d'une bonne instruction pratique acquise dès l'enfance.

Arrivé à Paris en 1827, M. Hauman s'est fait entendre dans plusieurs concerts, tantôt laissant apercevoir les grandes qualités d'un beau talent, tantôt détruisant l'impression favorable qu'il avait fait naître, et mettant dans deux morceaux joués à quelques jours l'un de l'autre, toute la distance qui sépare un maître d'un faible écuyer. D'ailleurs, se plaçant toujours dans les conditions les moins favorables, et mettant les accompagnateurs à peu près dans l'impossibilité de le suivre par ses continuelles perturbations de mesure, lorsqu'il s'abandonnait au sentiment d'expression dont il

était animé. Au commencement de l'année 1829 il obtint un éclatant succès dans un concert donné au Théâtre-Italien, par la manière dont il joua le septième concerto de Rode : il sembla se placer tout à coup au rang des artistes les plus distingués, quoiqu'il fût à peine âgé de vingt-un ans. Rode lui-même, présent à cette séance, laissa plusieurs fois échapper des expressions d'étonnement et d'admiration. Ne doutant plus alors de sa fortune d'artiste, M. Hauman partit pour Londres, au mois d'avril de la même année. Arrivé dans cette ville, il s'y fit entendre au concert philharmonique, et s'y montra si inférieur à lui-même, que les artistes les plus expérimentés ne soupçonnèrent même pas l'existence d'une seule des qualités de son talent. Passant alors subitement d'un excès de confiance au découragement le plus complet, l'artiste quitta Londres, retourna chez ses parents, reprit ses études de droit à l'université de Louvain, et obtint le grade de docteur après avoir soutenu publiquement, au mois de juillet 1830, une thèse qui fut imprimée sous ce titre : *Dissertatio inauguralis juridica de representatione ex jure hodierno, etc., in Academia Lovaniensi rite et legitime consequendis, publico ac solemniter examini submittit Theod. Hauman. Lovanii, typis Fr. Michel, 1830, 32 pages in-8°*. M. Hauman semblait avoir oublié le violon et la musique; mais à peine sa position paraissait-elle fixée, qu'il la quitta de nouveau, et revint avec plus de dévouement qu'auparavant à l'objet de ses affections. De nouvelles études de violon occupèrent le jeune artiste pendant deux années; il y employa dix heures chaque jour. Au mois de décembre 1832 il reparut à Paris avec plus d'éclat qu'auparavant, fit remarquer dans son jeu de grands progrès, et parut surtout avoir acquis beaucoup plus d'égalité. Il se fit alors entendre dans une suite de représentations à l'Opéra-Comique. Depuis lors, il a fait des voyages dans le midi de la France, a donné de brillants concerts à Lyon et à Bordeaux, puis a visité le nord de l'Allemagne et la Russie. A Berlin, à Pétersbourg, son talent a excité la plus vive admiration. Inégal, mais entraînant lorsque l'artiste est inspiré, ce talent, qui maintenant a pris un caractère propre, se fait particulièrement remarquer par la puissance du son et par un caractère pathétique; mais M. Hauman a les défauts de ses qualités. Connaissant son action sur le public par la largeur de son jeu, il ralentit presque toujours le mouvement et joue incessamment *à tempo rubato*, ce qui constitue plutôt une manière qu'un style proprement dit. En ce qui concerne le mécanisme de l'instrument et la difficulté dans son jeu, ce talent est le fruit d'un

travail long et consciencieux : dans l'application du mécanisme au rendu de la musique, M. Hauman est plutôt homme d'instinct que musicien. Tour à tour se laissant oublier par un long silence, puis reparaissant en public, tantôt avec éclat, tantôt avec des défauts de justesse inexplicables dans l'intonation et des inégalités singulières dans l'exécution des difficultés, il n'a pu se faire en France une réputation de grand violoniste, et s'est compromis une seconde fois dans un voyage en Angleterre; tandis qu'il a lutté d'une manière brillante avec Vieuxtemps à Vienne, en 1843, et qu'il a porté l'admiration jusqu'à l'enthousiasme en Russie dans un second voyage qu'il y a fait. De retour à Paris, après cette dernière excursion, M. Hauman parut abandonner la musique et se jeta dans l'industrie; mais son entreprise ne réussit pas, et, après y avoir fait des pertes considérables, il l'abandonna. Depuis lors il s'est fait entendre plusieurs fois dans les concerts de Paris.

M. Hauman a écrit pour son instrument quelques airs variés, des fantaisies, des études, etc. Ses ouvrages principaux sont : 1° 1<sup>er</sup> Concerto pour violon et orchestre (en re), œuvre 9; Paris, Richault. — 2° Fantaisie brillante sur la romance *Ma Céline*, op. 3; Vienne, Mechetti. — 3° Thème varié avec quatuor ou piano, op. 1; Paris, Richault. — 4° Introduction et variations sur un thème original, avec orchestre, op. 5; ibid. — 5° Variations de bravoure sur un thème original, avec orchestre ou piano, op. 6; ibid. — 6° Grandes variations sur la Tyrolienne de *la Fiancée d'Auber*, idem, op. 7; ibid. — 7° Variations brillantes sur un thème favori de *l'Elisir d'amour*, idem, op. 8; ibid. — 8° Fantaisie sur des thèmes de *Guido et Ginevra*, idem, op. 10; Mayence, Schott. — 9° Grande scène sur l'air final de l'opéra *Lucia di Lammermoor*, idem, op. 11; ibid.

HAUN (JEAN-ERNEST-CHRÉTIEN), prédicateur inspecteur des écoles et directeur du séminaire, à Gotha, né à Gräfenonna, le 21 juin 1748, est mort à Gotha, le 22 mars 1801. On a de lui une méthode générale d'enseignement pour les écoles (*Allgemeine Schulmethodus*, Erfurt, 1801, in-8°), dans laquelle il a inséré un chapitre sur la manière d'enseigner aux jeunes gens le piano, comme élément de l'art de jouer de l'orgue. Ce chapitre a été imprimé ensuite séparément sous ce titre : *Anweisung zu den Anfangsgründen der Musih überhaupt und des Claviers insbesonderheit* (Introduction aux principes de la musique en général, et à ceux du clavier en particulier, formant le 34<sup>e</sup> chapitre de la méthode de M. Haun); Erfurt, 1801, 3 feuilles in-8°.

HAUPT (CHARLES - A.), excellent organiste dans la manière de Bach, est né à Berlin, vers 1810. En 1832 il fut nommé organiste de l'église Saint-Nicolas de cette ville. On a de lui 100 Chorals tirés des livres de chorals de J.-S. Bach et de W. Kuhnau, pour piano, destinés aux exercices journaliers des familles, en deux suites; Berlin, Kastinger.

HAUPT (MAURICE), violoniste à Francfort-sur-le-Mein, était attaché à l'orchestre du théâtre de cette ville dès 1834, et s'y trouvait encore en 1848. Le 16 janvier 1845 il a fait exécuter une symphonie pittoresque de sa composition, intitulée : *un Jour de printemps* (Ein Frühlingsstag), laquelle fut vivement applaudie. Déjà en 1836 il avait fait entendre une ouverture, et en 1839 un autre symphonie en *la* qui avaient obtenu du succès.

HAUPT (THÉODORE), vraisemblablement de la même famille, vécut aussi à Francfort, et fut rédacteur de *l'Annuaire musical* qui parut à Mayence, chez Schott, en 1829, 1830 et 1831, sous le titre : *Musikalische-Hafrenuss*.

HAUPT (LÉOPOLD), arolidisc de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul de Gœrlitz, et membre de beaucoup de sociétés savantes de l'Allemagne, s'est fait connaître par une collection de chants populaires des Wendes ou Venèdes intitulée : *Volkslieder der Wenden* (Grimma, 1841, 2 parties in-4°). On sait que les Wendes ou Venèdes étaient un ancien peuple germanique dont une partie s'établit vers l'embouchure de la Vistule, dans le pays dont Dantzick était la capitale. Ce sont les chants encore en usage dans cette contrée qui ont été publiés par M. Haupt. On a du même savant un autre morceau plein d'intérêt également pour l'histoire de la musique : il a pour titre : *Sechs alttestamentliche Psalmen mit ihren aus den Accenten entzifferten Singweisen und einer sinn- und wortgetreuen rhythmischen Uebersetzung* (Six Psaumes de l'Ancien Testament, avec le chant musical de leurs signes d'accents, et une traduction rythmique de la poésie); Leipsick, 1854, gr. in-8° de 59 pages. Les six psaumes contenus dans ce recueil avec les mélodies rythmées sont les 13°, 14°, 24°, 98°, 98° et 125°. Ils sont précédés d'une préface de 10 pages, dans laquelle M. Haupt, partisan du système de l'existence du mètre dans la poésie de la Bible, dont les défenseurs les plus célèbres sont Robert Lowth, Herder, Gesenius, Leutwein, Greve, Bellermaan, Anton, et Saalschutz, a pour but de combattre l'opposition faite à ce système par le docteur Ernest Meyer, professeur à Tubingue, dans son livre intitulé : *Ueber die Poesie der alten Testament* (Sur la poésie de l'Ancien Testament).

**HAUPTMANN** (MAURICE), *cantor* de l'école Saint-Thomas de Leipsick, est né à Dresde en 1794. Son père, architecte des bâtiments royaux de Saxe, le destinait à la même profession; il lui fit donner aussi une bonne éducation musicale; mais ce qui ne devait être que l'accessoire de son instruction, devint bientôt l'objet principal de ses études. A l'âge de dix-sept ans il cessa de s'occuper d'autre chose que de musique. Spohr était alors maître de chapelle à Götting; Hauptmann, se rendit en cette ville pour étudier, sous sa direction, le violon et la composition. De retour à Dresde en 1812, il y fut placé dans la chapelle royale. L'année suivante il fit un voyage à Prague et à Vienne. Ses liaisons avec quelques Russes le déterminèrent à donner sa démission de la chapelle de Dresde, et à voyager en Russie. Après avoir passé cinq années à Saint-Petersbourg, Moscou, Pultawa et Odessa, il retourna en Allemagne, et entra en 1822 dans la chapelle de Cassel. Depuis ce temps il a fait un voyage artistique en Italie. En 1842 M. Hauptmann obtint la place de *cantor* à l'école Saint-Thomas de Leipsick, en remplacement de Weinlig (*voy.* ce nom), décédé dans la même année. Deux ans après il fut chargé d'enseigner l'harmonie au Conservatoire de la même ville. Homme de savoir, d'esprit et de sentiment, cet artiste rédigea la Gazette générale de musique pendant toute l'année 1843; mais le travail assidu qu'exigeait cette position était incompatible avec les fonctions de *cantor* à l'école Saint-Thomas, et M. Hauptmann dut y renoncer. Il a écrit pour le théâtre de Cassel un opéra intitulé *Mathilde*, qui a été joué avec succès. Ses compositions pour l'église sont restées en manuscrit; elles consistent en un *Veni Sancte Spiritus* à 4 voix, une messe à 4 voix, une autre messe en sol mineur avec orchestre: celle-ci a été exécutée à Leipsick, en 1842; elle est l'œuvre 36 de l'auteur; un *offertoire* à quatre voix; un *Salve Regina*, considéré comme son plus bel ouvrage; un chant sur le poème de Goethe intitulé *le Lac*, pour 2 voix de soprano et orchestre. Hauptmann a publié: 1° Quatuor pour 2 violons, alto et basse, op. 7 n° 1; Vienne, Artaria. — 2° Idem, n° 2; *ibid.* — 3° Duos pour 2 violons, op. 2; Leipsick, Peters. — 4° Trois sonates pour piano et violon, op. 5; *ibid.* — 5° Sonates pour piano et violon, op. 6; Vienne, Artaria. — 6° Divertissement pour violon et guitare, op. 8; *ibid.* — 7° Trois duos pour deux violons, op. 16; *ibid.* — 8° Chants et chansons avec accompagnement de piano, œuvres 1, 4, 9, 11, 14, 22, 24, 25, 26, 27, 31; Leipsick, Peters; Vienne, Artaria; Leipsick, Breitkopf et Härtel.

On doit à M. Hauptmann des *Eclaircissements*

sur l'art de la fugue de J.-S. Bach (*Erläuterungen zu Joh. Seb. Bach's der Fuge*), placés dans le troisième volume des œuvres de ce grand homme pour le clavier, publiées chez Peters, à Leipsick. Cet écrit forme 54 pages in-4°. Il en a été fait un tirage séparé. L'ouvrage théorique le plus important du même auteur a paru dix ans plus tard, sous ce titre: *Die Natur der Harmonik und der Metrik, zur Theorie der Musik* (La nature de l'harmonique et de la métrique, comme principe de la musique); Breitkopf et Härtel, 1853; un volume in-8° de 394 pages. *Harmonique et métrique* sont pris dans ce livre par M. Hauptmann dans un sens théorique abstrait, et l'on ne doit point y chercher une méthode pratique pour l'art. Quelques analogies se rencontrent pour la doctrine entre cet ouvrage et celle qui a été exposée précédemment dans un petit écrit publié par M. Otto Kraushaar, de Cassel, et qui est intitulé: *Der accordliche Gegensatz und die Begründung der Scala* (L'antithèse accordée et la base de la gamme). *L'antithèse accordée* est une expression allemande empruntée à la philosophie: elle signifie deux principes qui semblent opposés et dont on fait la synthèse. Quoi qu'il en soit de la singularité de ce titre, M. Hauptmann se défend de l'accusation de plagiat qu'on pourrait lui faire, par ce seul fait que M. Kraushaar était un des auditeurs d'un cours qu'il avait fait sur le même sujet, plusieurs années auparavant. L'analyse de la théorie exposée dans le livre du savant *cantor* de Saint-Thomas ne peut trouver place ici: on la trouvera dans une revue de la littérature de la musique depuis 1848 jusqu'en 1858, par l'auteur de cette notice, laquelle a été insérée dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* (année 1859).

Chargé de diriger la belle édition complète des œuvres de J.-S. Bach, entreprise par une société d'artistes à Leipsick, M. Hauptmann a fait preuve, dans cette mission, d'autant de zèle et de dévouement que d'intelligence.

**HAUPTMANN** (LAURENT), né le 15 janvier 1802, à Grafenstätt, dans la basse Autriche, apprit la musique dès ses premières années, et fit dans cet art des progrès si rapides, qu'à l'âge de douze ans il faisait déjà remarquer son talent sur l'orgue. D'abord maître d'école et de musique agrégé, dans le lieu de sa naissance, il remplit ces fonctions jusqu'en 1826, et se rendit à Vienne, où il obtint la place d'organiste au *Theresianum* et dans l'église de Saint-Paul, puis celle de directeur du chœur de l'église paroissiale des Augustins, qu'il occupa maintenant (1860). Après avoir étudié le contrepoint sous la direction du chevalier de Seyfried, il a composé beaucoup de musique d'église, dont la plus grande partie est en-



core en manuscrit; on y remarque trois messes, des cantiques et répons pour la semaine sainte, des graduels, six offertoires, un *Requiem*, des chœurs, des fugues, des versets et des préludes pour l'orgue. M. Hauptmann a publié plusieurs œuvres, mais je ne connais de lui qu'un *Te Deum* pour quatre voix d'homme avec accompagnement d'orgue, à Vienne, chez Diabelli, œuvre 3°. Il a écrit aussi une méthode de chant, 48 duos pour deux voix, dans tous les tons et dans les deux modes, des sonates pour le piano, et quelques morceaux pour le violon.

Un autre artiste du même nom, dont le prénom a pour initiale H, s'est fait connaître par des sonates pour piano et violon, œuvres 5 et 23; mais on ne trouve chez les biographes allemands aucun renseignement sur sa personne.

**HAUSCHKA** (VINCENT), fils d'un instituteur de Mies, en Bohême, naquit dans ce lieu, le 21 janvier 1766. A l'âge de huit ans, son père l'envoya à Prague pour y être enfant de chœur dans l'église cathédrale; il y apprit la musique pendant six ans, sous la direction du maître de chapelle Laube, et dans le même temps il y fit ses humanités. Peu de temps avant de sortir de cette institution, il commença à se livrer à l'étude du violoncelle; Christ, célèbre violoncelliste de la Bohême, lui donna quelques leçons pour cet instrument; le travail de Hauschka fit le reste, et le conduisit jusqu'au plus haut degré d'habileté. A l'âge de seize ans il entra dans la chapelle du comte de Thun; mais la mort de ce seigneur, deux ans après que Hauschka fut entré chez lui, laissa l'artiste sans emploi. Celui-ci fit alors quelques voyages à Carlsbad, à Dresde et dans presque toute l'Allemagne: partout il fit admirer son talent. En 1792 il se rendit à Vienne, où il fut bientôt considéré comme un des meilleurs violoncellistes de l'époque. Cependant, dès ce moment il ne cultiva plus la musique que comme amateur, ayant obtenu un emploi lucratif dans l'administration des biens de l'empereur; mais il se faisait entendre quelquefois dans les concerts sur le violoncelle et sur le bariton (violoncelle d'amour), dont il jouait avec une rare habileté. Cet artiste a publié: 1° Trois sonates pour violoncelle et basse, op. 1; Vienne, 1802. — 2° Trois sonates idem, op. 1, liv. 2°; ibid., 1803. — 3° Chants allemands à 3 voix, en canon; ibid., 1803. — 4° Trois sonates pour violoncelle et basse, op. 2; ibid., 1806. Il a laissé en manuscrit trois concertos pour violoncelle, plusieurs divertissements pour le même instrument, 5 duos pour 2 violoncelles, un quintette pour le bariton, des nocturnes pour mandoline, alto et violoncelle, plusieurs chansons

et des psaumes à plusieurs voix. Le nom de Hauschka est écrit *Hauska* dans plusieurs catalogues.

**HAUSE** (WENZELAS, ou GUILLAUME), célèbre contrebassiste et professeur de contrebasse au Conservatoire de Prague, est né en Bohême, vers 1796. Il joua d'abord du violon, et publia à Dresde quelques morceaux pour cet instrument; mais ensuite il fit une étude particulière de la contrebasse, et y acquit une rare habileté. En 1828 il a publié une très-bonne méthode pour la contrebasse à quatre cordes, sous ce titre: *Contrabassschule*; Dresde, Hilscher. Les frères Schott en ont fait paraître à Paris et à Anvers une édition allemande et française intitulée: *Méthode complète de contrebasse approuvée et adoptée par la direction du Conservatoire de Prague*. La *Revue musicale* de 1828, t. 4, contient une analyse de cet ouvrage: on en trouve une autre dans la *Gazette musicale* de Leipzig de 1829, p. 405 et 425. On a aussi de Hause un recueil de 55 études pour la contrebasse, Prague, Berra; un autre recueil de grandes études pour le même instrument, divisé en deux parties; et enfin un troisième recueil de 28 études; ibid.

**HAUSEN** (GUILLAUME), jésuite à Dillingen, où il était né, est auteur d'un livre qui a pour titre: *Le Chrétien chanteur, ou cantiques spirituels et instructifs*; Dillingen, 1763, in-4°.

**HAUSEN** (JEAN), virtuose sur la harpe, naquit au mois de mars 1698, à Grossen-Mehra, dans la principauté de Rudolstadt. Son père, *cantor* dans ce lieu, lui enseigna les premiers éléments de la musique. Après avoir terminé ses études au gymnase (collège), il alla suivre les cours de droit de l'université de Jéna. Ce fut dans cette ville qu'il se livra à l'étude de la musique d'une manière sérieuse. Sorti de l'université, il vécut quelque temps à Mulhausen, puis, en 1729, il alla s'établir à Weimar, et s'y adonna spécialement à la harpe, sur laquelle il acquit un talent distingué. Le grand-duc de Saxe-Weimar l'attacha à son service, en qualité de musicien de la chambre. Hausen mourut dans cette position, le 3 décembre 1733, à l'âge de trente-cinq ans. Il avait inventé une harpe d'un nouveau système avec laquelle il pouvait jouer dans tous les tons sans le secours des pédales, qui n'étaient pas encore inventées. Il paraît que l'instrument de Hausen avait un double rang de cordes, comme la harpe galloise.

**HAUSER** (UNEL), dont le nom de religion était *frère Léopold*, moine franciscain à Insprück, né à Waldsee en Autriche, le 26 mai 1702, est auteur d'un livre intitulé: *Instructio*

*fundamentalis cantus choralis ad usum re-form. prov. Tyrol. D. Leopoldi ord. frat. min., accomodata*; Aug., Vindel, 1765, in-4°.

**HAUSER** (FRANÇOIS), né à Vienne, en 1798, y a appris les éléments de la musique et du chant. Ayant acquis une bonne voix de bariton, et son éducation musicale étant terminée, il a débuté au théâtre de Vienne, a paru ensuite sur celui de Leipsick, et a rompu son engagement dans cette dernière ville pour entrer au Théâtre Royal de Berlin. La manière de ce chanteur était assez pure, mais on l'accusait de froideur à la scène. C'est comme chanteur de concert qu'il a obtenu les succès les mieux mérités. M. Hauser est instruit dans les diverses parties de la musique, et possède une belle collection d'ouvrages rares et anciens, et en particulier de manuscrits originaux de Bach. Il a été nommé directeur du Conservatoire de Munich, en 1848.

**HAUSER** (MAURICE), fils du précédent, né à Berlin, en 1826, fut élève violoniste du Conservatoire de Leipsick, où il se fit remarquer en 1848. Appelé à Kœnigsberg, en qualité de directeur de musique, il est mort dans cette ville, à l'âge de trente ans, le 31 mai 1857. On connaît de sa composition : 1° des *Lieder* avec accompagnement de piano. → 2° Nocturne pour violon et piano, op. 1; Hambourg, Schubert.

3° Introduction et rondo sur un air national hongrois, idem. op. 3; ibid. — 4° Introduction et variations de concert sur des thèmes de Donizetti, pour violon et orchestre, op. 7; ibid. — 5° Six études de concert pour violon, op. 8; ibid. — 6° Six pièces pour violon et piano, op. 11. Maurice Hauser a fait représenter à Kœnigsberg un opéra de sa composition intitulé : *Der Erbe von Hohenck* (l'Héritier d'Hohenck).

**HAUSER** (JEAN-BERNARD), auteur inconnu d'un livre qui a pour titre : *Versuch über das Schöne in der Musik* (Essai sur le beau dans la musique); Erfurt, 1834, in-4°.

**HAUSIUS** (CHARLES-GOTTLÖB), docteur en philosophie et amateur de musique à Leipsick, né à Frendiswalde, dans la Saxe électorale, le 31 mars 1755, a fait imprimer des chants à voix seule avec accompagnement de piano; Leipsick, 1784, in-4°, et des chansons joyeuses de société, ibid., 1794.

**HAUSMANN** (VALENTIN I<sup>er</sup>), musicien de Nuremberg, vécut au temps de la réformation, vers 1520, et fut lié d'une étroite amitié avec Luther et le maître de chapelle Hans Walther. On lui attribue les mélodies de plusieurs cantiques de l'Église réformée, entre autres de celui-ci : *Wir Glauben alle an einen Gott* (Nous croyons tous en un seul Dieu).

**HAUSMANN** (VALENTIN II), fils du précédent, était conseiller et organiste à Gerbstadt, en Saxe, vers la fin du seizième siècle. Savant et laborieux compositeur, il a publié les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Weltliche Arien* (Airs profanes, 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> partie, 1590). → 2° *Idem*, 3<sup>e</sup> partie, 1597. — 3° *Weltliche Lieder mit 5 und 6 Stimmen* (Chansons profanes à 5 et 6 voix); Nuremberg, 1592 et 1594; in-4°. — 4° *Teutsche weltliche Canzonetten mit 4 Stimmen* (Chansons mondaines allemandes à 4 voix); Nuremberg, 1596, in-4°. — 5° *Neue liebliche Tantz zum Theil mit Texten, zum Theil ohne Texten publicirt* (Nouvelles danses favorites, partie avec texte et partie sans paroles); Nuremberg, 1600, in-4°. — 6° *Manipulus Sacrarum Cantionum*, à 5 et 6 voix; ibid., 1602, in-4°. Ce recueil contient 21 motets. — 7° *Misze octo vocum et 2 Motelli* 10 et 14 voc.; ibid., 1604, in-fol. — 8° *Neue Melodeyen zu 4 Stimmen, da jeder Text einen Namen anzeigt* (Nouvelles mélodies à 4 voix, etc.), ibid., 1600 et 1604, in-4°. — 9° *Venusgarten, 100 Liebliche, mehrtheils polnische Tantz mit Texten gemacht* (Jardin de Vénus, 100 danses polonaises favorites, la plupart avec les paroles); ibid., 1602, in-4°. — 10° *Fasciculus newer Hochzeit und Brautlieder, mit 4, 5 und 6 Stimmen* (Recueil des plus nouvelles chansons de fiançailles et de noces, à 4, 5 et 6 voix); ibid., 1602, in-4°. — 11° *Fragmenta, oder XXXV neue Lieder mit 4 und 5 Stimmen, etc.* (Fragments, ou 35 chansons nouvelles à 4 et 5 voix); ibid., 1602, in-4°. Ce recueil contient un choix de pièces des recueils précédents. — 12° *Reste der danses polonaises chantées*; ibid., 1603, in-4°. — 13° *Extrait des cinq recueils de chansons favorites de Valentin Hausmann*; ibid., 1603, in-4°. — 14° *Intraden mit 5 und 6 Stimmen fürnehmlich auf Violen zu gebrauchen* (Entrées à 5 et 6 parties, particulièrement pour des violes), ibid., 1604, in-4°. — 15° *Neue fünfstimmige Paduanen und Galliarden* (Nouvelles pavanés et galliardes à 5 parties); ibid., 1604. — 16° *Canzonette mit dreyen Stimmen Horatii Vecchi und Gemignani, Capi-Lupi zwor mit Italianischen Texten, etc.* (Petites chansons à trois voix d'Horace Vecchi et de Gemignani, Capi-Lupi, etc.); Nuremberg, Paul Kaffmann, 1606, in-4°. Il y a plusieurs pièces de Hausmann dans ce recueil. — 17° *Andere auch mehr neue teutsche weltliche Lieder mit vier Stimmen* (Autres et plus nouvelles chansons mondaines allemandes à 4 voix); ibid., 1607, in-4°. — 18° *Melodien unter weltliche Texte, etc., mit 5 Stimmen*; ibid., 1608, in-4°. —

19° *Zweyen unterschiedlichen Werken, als der teutscher Tantz mit 4 Stimmen, etc.*; ibid., 1609. — 20° *Musikallisch teutsche weltliche Gesänge mit 4-8 Stimmen, nach Art der Canzonetten und Madrigalien* (Chants profanes allemands 4-8 voix, dans le genre des canzonettes et des madrigaux; ibid., 1608, in-4°. — 21° *Auszug aus den verschiedenen Theilen von Valent. Hausmanns Polnischen und andern Tantzten* (Extrait des différentes parties de danses polonaises et autres de Valentin Hausmann); ibid., 1609, in-4°.

**HAUSMANN** (VALENTIN III), fils du précédent, fut organiste à Lœbejun, et eut des connaissances étendues dans les principes de la construction des orgues.

**HAUSMANN** (VALENTIN IV), fils de Valentin III, né à Lœbejun, passa les années de sa jeunesse à l'école Saint-Thomas de Leipsick, et y fit ses études sous la direction de Knüpfer et de Werner Fabricius. Il alla ensuite à l'université d'Erfurt, puis à Tubingue, pour y compléter son instruction. Ses études terminées, il entra à la chapelle de Stuttgart, qui était alors dirigée par Samuel Bockshorn. En 1639, il se fit entendre avec son fils à Halle, en présence de l'auditeur de Brandebourg et du prince d'Anhalt-Cœthen, dans des duos de clavecin. Ce dernier fut si satisfait du talent de ces artistes, qu'il nomma le père sous-directeur et le fils musicien de sa chapelle. Dans l'année suivante, Hausmann accepta la place d'organiste de l'église d'Alsieben; mais il y resta peu de temps, et bientôt après se rejira dans le lieu de sa naissance, où il vécut en repos dans l'emploi de caissier des houillères du pays. Ce musicien a écrit une dissertation intitulée : *Quæstiones an sex vel septem sint voces*. Il y examinait la question, alors fort souvent agitée, des avantages de la solmisation par les hexacordes ou par la gamme complète des sept syllabes *ut, ré, mi, fa, sol, la, si*. Il ne paraît pas que cet ouvrage ait été imprimé.

**HAUSMANN** (VALENTIN-BARTHOLOMÉ), fils de Valentin IV, né à Lœbejun en 1678, fit à Stuttgart des études de musique et de clavecin, sous la direction de son père. A l'âge de onze ans, il avait déjà fait assez de progrès pour jouer avec son père des duos de clavecin devant le prince d'Anhalt-Cœthen, qui, charmé par ses talents, lui donna une place de musicien dans sa chapelle. Il travailla ensuite près de son aïeul jusqu'en 1691, et acquit, sous sa direction, des connaissances dans les sciences, le chant, l'orgue et la composition. Dans les renseignements qu'il a fournis à Mattheson sur sa personne, il dit qu'il n'était âgé que de seize ans lorsqu'il fut nommé

échevin à Schafstadt, ce qui peut paraître au moins extraordinaire. Quoi qu'il en soit, il termina ses études à Halle, puis il visita les petites cours de Mersebourg, Hartzgerode et Mannsfeld, pour lesquelles il écrivit quelques petites compositions. Plusieurs places d'organiste lui furent offertes dans les petites villes, mais il les refusa, parce que son ambition n'allait pas à moins que d'obtenir l'orgue de Saint-Pierre, à Berlin, ou celui de la cathédrale de Magdebourg. Ses démarches à ce sujet ne furent point heureuses, et il dut se résigner à n'être que l'organiste de la petite ville de Schafstadt, dont il fut nommé bourgmestre en 1707. Il vivait encore en ce lieu dans l'année 1740. Dans la note de ses ouvrages qu'il a fournie à Mattheson, on remarque : 1° *Leichte Anweisung zur Composition* (Instruction facile pour la composition). — 2° *Orgelprobe* (Examen de l'orgue). — 3° *Beschreibung von den 3 generibus und Eintheilung der Temporalur* (Description des trois genres, diatonique, chromatique, enharmonique, et division du tempérament). — 4° *De proportionibus musicis, und von den Radical-zahlen der Con- und Dissonanzen* (Des proportions musicales, et des nombres radicaux des consonnances et des dissonances). Tous ces ouvrages sont restés en manuscrit.

**HAUSMANN** (G.), violoncelliste, né à Hanovre, en 1814, fit ses études musicales en cette ville et à Hambourg, où il reçut des conseils de Romberg. A l'âge de vingt-deux ans il commença à voyager pour se faire connaître dans les concerts. En 1839 il était à Leipsick et s'y fit entendre avec succès. Il joua ensuite à Brunswick, à Francfort, à Dresde : partout il fut considéré comme un artiste distingué. En 1846 il fit un voyage à Londres et fut si satisfait de l'accueil qu'il y reçut, qu'il y retourna dans l'année suivante. On a publié de sa composition : 1° Fantaisie suisse pour violoncelle et orchestre, op. 1; Leipsick, Peters. — 2° *Andante et rondo* sur des thèmes de *Zampa*, d'Hérold, pour violoncelle et orchestre, op. 2; Offenbach, André. — 3° *Andante et Valse-Caprice* pour violoncelle et quatuor, op. 3; Hanovre, Bachmann. — 4° Fantaisie sur *Oberon*, pour violoncelle et piano; Brunswick, Meyer. — 5° *Les Chansons de Brighton*; fantaisie de salon en forme de valse, pour violoncelle et piano, ibid.

Il y a eu à Berlin un violoncelliste très-distingué de ce nom, qui fut attaché à la musique de la chambre du roi de Prusse, et mourut dans cette ville, le 26 décembre 1843.

**HAUTEFEUILLE** (L'abbé JEAN DE), fils d'un boulanger d'Orléans, naquit en cette ville le 20 mars 1647. Doué d'un esprit vif et du génie

d'invention pour tout ce qui appartenait à la physique et à la mécanique, il trouva heureusement une protectrice dans la duchesse de Bouillon. Elle lui fournait les moyens de faire ses études, lui fit embrasser l'état ecclésiastique, lui procura quelques bénéfices, et le prit dans sa maison. Il ne se sépara jamais de cette princesse qui, lorsqu'elle mourut, lui laissa une pension. Devenu vieux, l'abbé de Hautefeuille se retira à Orléans, où il termina ses jours, le 18 octobre 1724, à l'âge de soixante-dix-sept ans. Ce physicien a publié beaucoup d'inventions ingénieuses ou utiles. Parmi ses ouvrages, on remarque ceux-ci, qui ont quelque rapport avec la musique : 1° *Explication de l'effet des trompettes parlantes* (porte-voix); Paris, 1673, in-4°. Dix ans après la publication de cet écrit, Hautefeuille fit entendre à l'Académie des sciences de Paris un porte-voix qui sextuplait la puissance de l'organe vocal. Une deuxième édition de son livre a été publiée à Paris, en 1674. — 2° *Lettre à M. Bourdelot, premier médecin de M<sup>me</sup> la Duchesse de Bourgogne, sur les moyens de perfectionner l'ouïe*; Paris, 1702, in-4°. — 3° *Dissertation sur la cause de l'écho, qui a remporté le prix à l'Académie royale des belles-lettres, Sciences et Arts de Bordeaux*; Bordeaux, Brun, 1718, in-12, 41 pages. Deuxième édition; Paris, 1741, in-8°. — 4° *Problème d'acoustique curieux et intéressant, dont la solution est proposée aux savants, d'après les idées qu'en a laissées M. l'abbé de Hautefeuille*; Paris, Varin, 1788, in-8° de xxxii et 118 pages. Ce livre est un recueil de pièces où l'on trouve : 1° la liste des ouvrages de Hautefeuille. — 2° l'explication de l'effet des trompettes parlantes, réimprimée sur la deuxième édition de 1675. — 3° divers opuscules étrangers à l'acoustique et à la musique. — 4° la lettre à Bourdelot sur le perfectionnement de l'ouïe. — 5° Un extrait de la dissertation sur la cause de l'écho. — 6° *Précis des particularités essentielles de l'instrument acoustique de M. de Hautefeuille*. Dans ce précis, et dans une longue introduction, l'éditeur cherche à retrouver, au moyen de données éparses dans les ouvrages de Hautefeuille, un instrument acoustique qu'il avait inventé, et qui devait produire sur l'oreille l'effet du microscope sur la vue : tout ce qu'on y trouve sur ce sujet est vague et incertain.

**HAUTETERRE.** Voy. HOTTETERRE.

**HAUTIN** ou **HAULTIN** (PIERRE), graveur, fondeur en caractères et imprimeur à Paris, dans le seizième siècle, naquit à La Rochelle, d'une famille protestante. Il passe pour avoir

gravé et fondu les premiers caractères de musique dont on s'est servi en France; il en fit les premiers poinçons en 1525. Les caractères de musique de cet artiste ont servi à imprimer les vingt livres de motets à quatre ou cinq voix publiés par Pierre Attaignant, depuis 1527 jusqu'en 1530, en 5 vol. in-8° oblong; les Chansons françaises à quatre parties, par le même imprimeur, en 4 vol. in-8° obl., les pièces de viole de Gervaise, et plusieurs autres recueils. Fournier dit, dans son *Traité historique et critique sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique* (p. 6), que Hautin imprimait encore la musique sur la fin de ses jours, et qu'on connaît de lui des motets à cinq parties, mis en musique par Roland Lassus (De Lassus), un vol. in-4° oblong, imprimé en 1576. Hautin mourut à Paris en 1580, dans un âge très-avancé. Son fils (Robert) a imprimé plusieurs œuvres de musique.

Il y a des caractères de Hautin de plusieurs grosseurs; les notes sont en forme de losange; elles tenaient aux fragments de la portée et s'imprimaient d'une seule fois. Cette musique a de la netteté. Voy. pour les autres anciens graveurs et fondeurs français de caractères de musique, les noms de BRIARD (Étienne), BÉ (Guillaume LE), GRANJON (Robert) et SANLEQUE.

**HAUVILLE** (ANTOINE DE), compositeur français du seizième siècle, a publié un ouvrage intitulé : *La Lyre chrestienne avec la monodie de David et de Goliath, et plusieurs autres chansons spirituelles, nouvellement mises en musique*; Lyon, Simon Gorlier, 1566. Il y a une deuxième édition de ce recueil, Lyon, Simon Gorlier, 1580, petit in-8°. On trouve aussi une messe à 4 voix de cet auteur dans la collection publiée à Milan en 1588 par Jules Bonagionta.

**HAVERALS** (...), carillonneur de la cathédrale de Malines, fut en son genre un artiste distingué. Bon harmoniste, il exécutait à trois parties sur ses cloches des pièces très-difficiles, des sonates régulières, des fantaisies et des fugues. Il avait aussi un talent remarquable pour improviser des variations sur les mélodies populaires. Sa place lui avait été donnée en 1788, après un concours où il avait fait preuve d'une grande supériorité sur ses compétiteurs. Il est mort à Malines, le 13 avril 1841, dans un âge avancé.

**HAVINGA** ou **HAVINGHA** (GÉRARD), organiste et carillonneur à Alkmaar, en Hollande, dans la première moitié du dix-huitième siècle, avait succédé à son père dans ces charges. Ce musicien s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° Huit suites de pièces de clavecin,

Amsterdam, 1726. — 2<sup>e</sup> *Verhandeling van Oorsprong en Voortgang der Orgelen, met de Voortreffelykheit van Alkmaers grote Orgel, by Geleghenheit van desselfs herstellinge opgesteld, etc.* (Traité de l'origine et des progrès de l'orgue, avec une description du grand orgue d'Alkmaer, etc.); Alkmaer, Jean Van Beyeren, 1627, in-8<sup>o</sup> de 237 pages. Il paraît qu'une critique de cet ouvrage avait été faite par un organiste nommé *Veldcamps*, car Havinga répliqua par un écrit intitulé : *Onderrichtinge Van Al. E. Veldcamps Organist en Klokenist in s'Gravenhage, wegens eenige perioden, tegens hem uyt gegeven in het Boek genaamt Oorsprong en Voortgang der Orgelen, etc.* (Sur les Éclaircissements de Al.-E. Veldcamps, organiste et carillonneur à La Haye, concernant quelques époques inconnues publiées dans le livre intitulé *Traité de l'origine et des progrès de l'orgue, etc.*; avec des remarques, etc.); Alkmaer, 1727, in-8<sup>o</sup>. Une critique du même ouvrage par Jacques Wognum a donné lieu à cette seconde réplique de Havinga : *Verdediging Van Jacob Wognum tegen de laste rende voor Reden, over de Oorsprong en Voortgang der Orgelen, etc.* (Apologie contre l'écrit calomnieux de Jacques Wognum sur l'origine et les progrès de l'orgue, etc.); Alkmaer (sans date), in-8<sup>o</sup>. Havinga a aussi publié une traduction hollandaise du traité d'harmonie de David Kellner (*voy. ce nom*).

**HAWES** (WILLIAM), né à Londres en 1785, fut admis à l'âge de huit ans comme enfant de chœur dans la chapelle royale, et y apprit la musique sous la direction du docteur Thomas Ayrton; il y continua ses études jusqu'en 1801. L'année suivante, il entra dans l'orchestre du théâtre de Covent-Garden, en qualité de violoniste, et plus tard aux concerts de la musique ancienne, de la Société philharmonique et autres. Successivement admis dans les chœurs de l'abbaye de Westminster et de la chapelle royale, puis dans les diverses sociétés de chant de la capitale de l'Angleterre, il se livra à l'enseignement de la musique vocale. En 1814 il eut le titre d'aumônier, de vicaire-lai et de maître des enfants de l'église de Saint-Paul, et trois ans après, celui de maître des enfants de la chapelle royale. M. Hawes a établi vers 1820 une maison de commerce pour la publication des œuvres des compositeurs, sous le titre de *The royal Harmonic-Institution*. Cet établissement, contigu à la salle du concert philharmonique, dans *Argyle Rooms*, a été la proie des flammes en 1830. M. Hawes a publié un grand nombre de chansons, et de *glees* à une, deux, trois et quatre voix, sur des paroles anglaises. Il a donné en

1815 une nouvelle édition de la collection de madrigaux publiée par Thomas Morley, sous le titre de *The Triumphs of Oriana*, en partition, avec une bonne préface, et des notices succinctes sur les compositions dont on trouve des morceaux dans cette collection, qui fut publiée par souscription, au prix de 3 livres sterling. On a de lui : 1<sup>o</sup> *Collection of Madrigals, for three, four, five, and six voices, selected from the Works of the most eminent Composers of the sixteenth and seventeenth centuries*; Londres (s. d.). — 2<sup>o</sup> *Requiem for four Voices; ibid.* — 3<sup>o</sup> *Collection of Chants, Sanctus, and Responses to the Commandments; as used at Saint-Paul's, Westminster Abbey, and Her Majesty's chapels royal, selected from ancient and modern composers*; ibid. Il a paru sept livraisons de cette collection.

**HAWKINS** (Sir JOHN), historien anglais de la musique, était fils d'un architecte; il acquit à Londres, en 1719. Ses parents le destinaient à la profession de son père; mais, d'après le conseil d'un ami, le jeune Hawkins s'attacha à l'étude du droit, et devint un bon avocat. Cependant ses goûts le portaient à cultiver la littérature et la musique, arts peu compatibles avec sa profession. La publication de quelques-uns de ses opuscules en vers et en prose lui fit faire la connaissance de Samuel Johnson, qui se lia avec lui d'une étroite amitié, et le fit entrer dans une société littéraire dont il était le fondateur. Admis dans la Société de Madrigaux établie par les soins de Pepusch, il y puisa le goût de l'ancienne musique, et se persuada qu'il était appelé à écrire l'histoire de cet art. Son mariage, en 1753, avec une femme qui lui apporta une fortune considérable, lui procura et l'indépendance dont il avait besoin pour accomplir ce vaste dessein, et les ressources qui lui étaient nécessaires. Nommé, en 1761, à un emploi de justice de paix pour le comté de Middlesex, il montra beaucoup de zèle, d'activité et de désintéressement dans l'exercice de ses fonctions. Sa première résolution avait été de n'accepter aucune rétribution des plaideurs; mais, ayant remarqué que sa générosité n'avait d'autre résultat que d'augmenter le nombre des procès, il se fit payer ses honoraires qu'il renfermait dans une bourse particulière; à la fin de chaque session il remettait cet argent au ministre de la paroisse pour être distribué aux indigents. En 1772, le roi le fit chevalier en témoignage de sa satisfaction des mesures qu'il avait prises en 1769 et 1780 pour étouffer deux révoltes à Brentford et à Moorfields. La mort du frère de sa femme avait porté, en 1759, une augmentation considérable dans ses revenus : il en

profita pour faire l'acquisition de la belle collection de livres et de manuscrits de musique du docteur Pepusch, après la mort de celui-ci. Ces livres, ces manuscrits et les nombreuses notes de Pepusch sur diverses parties de la musique, particulièrement sur celle des Grecs, furent de grande ressource à Hawkins pour écrire son Histoire de la musique, à laquelle il employa seize années d'un travail assidu. Malheureusement il ne possédait pas les connaissances techniques indispensables pour un tel ouvrage; sans ces connaissances, sans l'esprit d'analyse basé sur un profond savoir spécial, la plus vaste lecture, l'érudition la plus solide, sont impuissantes contre les difficultés du sujet. Hawkins en fit lui-même la triste expérience, quoiqu'il ait fait preuve dans son travail d'une persévérance infatigable dans les recherches, et de beaucoup d'intelligence. L'insuffisance de ses lumières obligea Hawkins à recourir à celles de quelques musiciens de profession, comme il le dit lui-même dans la préface de son histoire; c'est ainsi que le compositeur William Boyce fit le choix des morceaux de musique qui devaient être publiés dans l'ouvrage, en surveilla la gravure, et corrigea les épreuves; le docteur Cooke fut chargé de déchiffrer et de traduire les anciennes notations de musique; enfin un artiste de la chapelle royale, nommé Jean Stafford Smith, et Marmaduke Overend, organiste à Isleworth, dans le comté de Middlesex, prêtèrent leur secours pour d'autres parties du travail. L'ouvrage parut en 1776, sous ce titre : *History of the Science and practice of Music* (Histoire de la science et de la pratique de la musique), 5 forts volumes in-4°, ornés de beaucoup de planches de musique, de figures d'instruments, et de cinquante-huit portraits de musiciens de différentes nations. Après avoir achevé le manuscrit de son livre, Hawkins en fit cadeau au libraire Payne, qui n'épargna rien pour le publier avec luxe.

Lorsque l'histoire de la musique de Hawkins parut, celle de Burney était annoncée par un prospectus accueilli avec faveur dans toute l'Angleterre. La haute société de ce pays avait pris Burney sous sa protection, et la liste des souscripteurs pour son ouvrage était la plus étendue qu'on eût jamais obtenue pour un livre de science ou d'art. De telles circonstances étaient défavorables pour la publication de l'histoire de Hawkins, et l'on ne peut douter que ce ne soit cette cause qui fit traiter avec un injuste mépris son histoire de la musique par les journalistes anglais. Toute la nation sembla prendre parti contre le rival de Burney, et le discrédit qui frappa son livre, dès sa publication, se répandit dans toute l'Europe, et le

fit tomber au plus bas prix dans le commerce. La publication du premier volume de l'histoire de la musique de Burney, dans l'année même où avait paru celle de Hawkins, fit naître des comparaisons fâcheuses pour cette dernière, qui achevèrent sa mauvaise fortune. Burney avait incontestablement sur son rival l'avantage que donne une éducation spéciale pour juger les productions d'un art, ses transformations, ses progrès et ses vicissitudes. Son plan était meilleur, surtout pour le temps où il écrivait; car il faisait de l'histoire dans le goût de la philosophie du dix-huitième siècle. A proprement parler, le livre de Hawkins n'était point une histoire de la musique, mais un recueil de bons matériaux pour cette histoire, que l'auteur présentait avec candeur et sincérité, au lieu de les employer dans des vues particulières, ou dans l'intérêt d'un système. Réduit à la narration historique, l'ouvrage de Hawkins serait assez mince; mais les citations de textes y sont si multipliées, si étendues, que l'ouvrage en acquiert un volumineux développement. Si l'on compare les deux premiers volumes des Histories de Burney et de Hawkins, qui ont tous deux pour objet la musique des anciens, on y trouvera les différences suivantes, qui sont essentielles et caractéristiques :

1° Burney divise la matière en deux parties : la première est critique; la seconde narrative. Hawkins se contente de jeter un coup d'œil rapide sur les principaux événements de l'histoire de l'art, dans un discours préliminaire qui occupe 84 pages de son livre; tout le reste de l'ouvrage, formant cinq gros volumes, de plus de 2,500 pages, renferme une exposition scientifique ou éruditive de divers points de doctrine qui concernent l'art à ses différentes périodes.

2° La partie critique de l'histoire de la musique des Grecs dans l'ouvrage de Burney est contenue dans une dissertation de 194 pages. Il y examine les questions cent fois débattues de la connaissance que les anciens ont pu avoir de l'harmonie, et des effets merveilleux attribués à leur musique. A l'égard de la constitution des modes, de la mélodie et du rythme, il résume et adopte en général les opinions de Burney; et l'abbé Roussier (*voyez* ces noms), avec sa progression triple, est son guide pour ce qui concerne la gamme et la tonalité. Dans la partie historique ou narrative, il se borne en quelques sortes à traduire le travail de Burette sur le Dialogue de Plutarque, l'Histoire de la musique de P. Martini, et quelques articles du Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau; mais on remarque beaucoup d'art dans la manière dont il a su tirer parti de ces matériaux et se les appro-

prier, sans faire connaître les sources. Tout cela est accompagné de réflexions et de conclusions à la manière de Voltaire, de Diderot, de Duclos, enfin de l'école philosophique alors en vogue.

Ce n'est point ainsi que procède Hawkins ; celui-ci ayant à faire connaître les divers systèmes de tonalité et de proportions de la musique des anciens, par exemple ceux de Terpandre, de Pythagore, d'Euclide, de Ptolémée et d'autres, donne ou les textes ou les traductions de longs passages des auteurs anciens, puis aussi les textes des commentateurs modernes, et épuise la matière, au moins sous les rapports d'érudition et de philologie. A l'égard des conclusions et des opinions particulières de l'auteur, on les chercherait souvent en vain. Une histoire écrite ainsi n'est pas lisible ; mais on doit avouer que ce n'est point un ouvrage méprisable, et qu'on en peut tirer de l'utilité. Beaucoup de livres cités textuellement par Hawkins sont rares et difficiles à trouver ; d'ailleurs, le soin qu'il a pris d'en extraire tous les passages qui concernent le même objet, et de les rapprocher, est de grand secours pour les écrivains qui veulent traiter les mêmes sujets.

Les deux histoires de la musique de Burney et de Hawkins sont donc, malgré leurs défauts particuliers, des ouvrages utiles dans des genres différents, et c'est à tort qu'on a traité la dernière avec tant de mépris dans sa nouveauté. De là vient qu'après être tombée au plus bas prix dans le commerce, elle s'est ensuite relevée, et, recherchée aujourd'hui, elle est devenue rare.

On a aussi de Hawkins une notice sur la vie et les œuvres de Corelli, intitulée : *The general History and peculiar character of the works of Archangelo Corelli*, dans *The universal Magazine of Knowledge and Pleasure*, ann. 1777, avril, n° 418, vol. 60, p. 171. Ce morceau est extrait de l'Histoire générale de la musique.

Des notes placées dans diverses éditions de Shakespeare, une vie très-étendue du Dr. Johnson, une édition des œuvres de ce savant, en onze volumes, et divers autres travaux littéraires, ont rempli une partie de la carrière de Hawkins. En 1742, il avait déjà publié six cantates dont il avait fait les paroles, et dont Stanley avait composé la musique. Un autre recueil semblable parut quelques mois après.

On n'est pas d'accord sur l'époque précise de la mort de Hawkins : suivant la *Biographie universelle* de MM. Michaud, il aurait cessé de vivre à Spa, le 14 mai 1789 ; mais on lit dans le *Dictionary of musicians*, qu'il fut frappé de paralysie le 14 mai de cette année, et qu'il mourut le 21 du même mois dans sa maison. D'après son

désir, il fut inhumé dans le cloître de Westminster, près de la porte à l'est de l'église, sous une pierre tumulaire où l'on a gravé seulement les lettres initiales de son nom, la date de sa mort et son âge. Une notice intéressante sur cet historien de la musique se trouve dans un livre écrit par sa fille (Lætitia Mathilde), intitulée : *Anecdotes, biographical sketches and Memoirs* ; Londres, Rivington, 1822, t. I, p. 117-192.)

**HAWKS BEE** (FRANÇOIS), célèbre physicien anglais, né dans le dix-septième siècle, s'appliqua particulièrement à l'électricité, et fit faire de grands progrès à cette branche de la science. Il publia à Londres, en 1709, le résultat de ses découvertes, dans un livre qui a pour titre : *Experiences physico-mécaniques* (en anglais). On a de ce savant divers mémoires insérés dans les *Transactions philosophiques* ; ils sont intitulés : 1° *Actual sound not to be transmitted through a vacuum* (le son ne peut être transmis dans le vide). — 2° *Of the propagation of sound passing from the sonorous body into air, by one direction only* (De la propagation du son, passant du corps sonore dans l'air, par une seule direction). — 3° *Of the propagation of sound through water* (De la propagation du son dans l'eau) ; *Trans. philos.*, t. 26, n° 321, p. 367, 368, 371. — 4° *An experiment upon the propagation of sound in condensed air together with a repetition of the same in the open field* (Expérience sur la propagation du son dans l'air condensé suivie de la même expérience dans l'air libre) ; *ibid.*, t. 24, p. 1902. — 5° *An experiment touching the diminution of sound in rarefied air* (Expérience concernant la diminution du son dans l'air raréfié) ; *ibid.*, p. 1904.

**HAYDEN** ou **HAI DEN** (JEAN), musicien de Nuremberg, né dans la deuxième moitié du seizième siècle, inventa, vers 1610, une sorte de clavecin sur lequel on pouvait augmenter et diminuer la force des sons progressivement, et qui conséquemment avait la propriété de les prolonger. Il publia une instruction sur la manière de jouer de cet instrument, sous le titre de *Musical instrumentum reformatum* (Nuremberg, Abraham Wagenmann, 1620, in-4°), dans lequel il décrivait aussi la structure de ce clavecin. Cet opuscule est aujourd'hui de la plus grande rareté, et peut-être serait-il impossible de s'en procurer un exemplaire. Poelchau (voy. ce nom) en possédait un qui est aujourd'hui dans la Bibliothèque royale de Berlin. L'empereur Rodolphe II accorda à l'auteur et à ses héritiers un privilège exclusif pour la fabrication et la vente de l'instrument. Hayden est mort en 1623.

**HAYDN** (FRANÇOIS-JOSEPH), compositeur illustre dont le nom réveillera toujours le souvenir de la perfection dans toutes les parties de l'art qu'il a cultivé! Grand homme qui figure dans l'histoire de cet art comme le type impérissable d'un ordre de beautés régulières, pures et brillantes, admirables produits des plus admirables proportions dont le développement de la pensée soit susceptible! Il naquit le 31 mars 1732, à Rohrau, petit bourg situé sur les confins de l'Autriche et de la Hongrie, à quinze lieues de Vienne. Son père, Mathias Haydn, était à la fois pauvre charron, juge du lieu, sacristain et organiste. Il aimait la musique, avait une belle voix de ténor, et jouait de la harpe; sa mère, Anne-Marie, avait été cuisinière chez le comte de Harrach, seigneur du village de Rohrau. Le baptême de Haydn eut lieu le lendemain du jour de sa naissance; ce qui a fait croire à plusieurs biographes qu'il était né le 1<sup>er</sup> avril. Haydn, qui n'avait jamais vu son acte baptismal, était lui-même dans l'erreur à ce sujet.

L'enfance de Haydn ne se distingua de celle d'un paysan ordinaire que par une circonstance qui décida peut-être de toute sa vie, en faisant connaître dès ses premières années ses rares dispositions pour la musique. Les dimanches et jours de fêtes, ses parents se délassaient de leurs travaux par les charmes de cet art; la mère chantait et le père l'accompagnait sur la harpe. Arrivé à l'âge de cinq ans, le petit Haydn voulut faire aussi sa partie dans les concerts : un morceau de bois qu'il avait trouvé dans l'atelier du charron figura un violon; une baguette devint son archet, et l'enfant, ne pouvant faire entendre des sons avec son muet instrument, prit part à la musique par le rythme, et marqua la mesure par les mouvements de son archet. Un parent de sa famille, nommé *Frank*, maître-d'école à Haimbourg, vint un jour visiter le charron de Rohrau, et remarqua avec étonnement l'exactitude des mouvements et le vif sentiment de mesure du petit Haydn, lorsqu'il accompagnait ses parents avec son prétendu violon. *Frank* était bon musicien; il offrit de se charger de l'éducation de son jeune cousin, et de lui enseigner la musique : sa proposition fut acceptée avec joie, et l'enfant suivit son instituteur à Haimbourg. Dès ce moment, son heureuse insouciance fit place au travail, à l'étude, et le temps des rudes épreuves commença pour lui. Ainsi qu'il le disait lui-même plus tard, il recevait de son cousin *Frank* plus de taloches que de bons morceaux; mais si la sévérité du pédagogue avait ses désagréments, elle avait aussi ses avantages; car elle faisait faire de rapides progrès

au petit Haydn. Dans les trois années qu'il passa à Haimbourg, il apprit les principes de la musique, la lecture, l'écriture, les éléments de la langue latine, ceux de l'art du chant, et commença à jouer du violon et de plusieurs autres instruments. Il était âgé de huit ans lorsque le hasard conduisit chez *Frank*, Reuter, maître de chapelle de Saint-Étienne, église cathédrale de Vienne. Il voyageait dans l'intention de recruter des enfants pour le chœur de son église; cette occasion parut favorable à l'instituteur, qui parla au maître de chapelle de son cousin comme d'un prodige, et lui proposa de l'entendre. Reuter ayant accepté, donna au jeune musicien un morceau à déchiffrer, ce que celui-ci fit de la manière la plus satisfaisante. Le maître remarqua seulement que l'enfant ne savait pas faire le trille, et lui en demanda la cause en riant : — Comment voulez-vous que je sache faire ce que vous me demandez, répondit Haydn, puisque mon cousin lui-même ne le sait pas? — Viens ici, je vais te l'apprendre, dit le maître. Alors il prend Haydn entre ses jambes, lui enseigne le mécanisme de l'articulation du gosier dans le trille, et l'enfant exécute immédiatement ce qu'il lui dit de faire. Charmé de rencontrer tant de facilité dans un enfant de huit ans, Reuter l'emmena à Vienne, et le fit entrer au chœur de Saint-Étienne. Ainsi furent préparées les voies qui devaient conduire à la célébrité le grand symphoniste du dix-huitième siècle.

Le travail obligé des enfants de chœur de Saint-Étienne n'était que de deux heures chaque jour; le reste du temps était à leur disposition : ils l'employaient comme ils voulaient. Pour beaucoup d'autres, une liberté si absolue aurait eu de fâcheux résultats; mais Haydn n'était occupé que de son art, et toutes ses pensées s'y rattachaient. Sans cesse occupé du soin de s'instruire, il saisissait avec empressement toutes les occasions où il pouvoit augmenter ses connaissances. Entendre chanter ou jouer d'un instrument était le plus grand plaisir qu'il pût éprouver; lorsqu'il jouait avec ses camarades dans la place voisine de Saint-Étienne, s'il entendait l'orgue, il les quittait à l'instant et entraînait à l'église. Parvenu à l'âge d'environ treize ans, il se sentait déjà entraîné par le besoin de composer : il s'essaya d'abord dans quelques bagatelles; mais bientôt il voulut s'élever plus haut, et écrivit une messe dont il fit voir la partition à Reuter, qui se moqua de lui, en lui disant qu'il falloit apprendre à écrire avant de composer. Ce jugement sévère lui causa quelque chagrin; mais il en comprit la justesse, et résolut de ne rien négliger pour acquérir le savoir si nécessaire au



développement de ses idées. Malheureusement il ne savait où trouver un maître qui voulût lui enseigner l'harmonie et le contrepoint, sans être payé de ses leçons; il ne possédait rien, et sa famille était trop pauvre pour lui fournir les secours nécessaires. Il se résolut pourtant à demander à son père quelque argent, sous prétexte de réparations indispensables à ses vêtements; le bon charron de Rohrau fit un effort et envoya à son fils six florins, qui servirent à l'acquisition du *Gradus ad Parnassum* de Fux, et du *Parfait Maître de Chapelle*, de Mattheson. Haydn se mit à étudier avec persévérance ces deux ouvrages; il préféra la marche claire et méthodique du premier au langage verbeux et obscur du second, quoiqu'il y ait de bonnes choses dans celui-ci. Toutefois, nonobstant l'instruction qu'il y puisait, il lui restait encore bien des doutes concernant l'application des règles du vieux maître à ses propres idées; ces doutes ne furent dissipés que plus tard, comme on le verra dans ce qui suit.

La belle voix de Haydn avait fait sa gloire pendant près de huit années qu'il avait passées à la maîtrise de Saint-Étienne; mais enfin le moment marqué pour sa sortie de cette maîtrise arriva: le jeune artiste fut réformé, et se vit contraint de pourvoir à son existence (1). On a dit que son renvoi de la cathédrale se fit avec une sorte de violence, et que le maître de chapelle se montra dur envers son ancien élève; on alla même jusqu'à prétendre que celui-ci avait été chassé pour son inconduite. D'autres anecdotes ont aussi circulé à ce sujet: Le Breton et Fra-

mery assurent que, par une faiblesse dont il n'y a que trop d'exemples, Reuter avait conçu quelque sentiment de jalousie contre un jeune homme en qui il avait dû reconnaître des talents naturels d'un ordre très-distingué. Quoi qu'il en soit, le motif saisi par le maître pour le renvoi de l'enfant de chœur fut une espièglerie d'écolier. Haydn avait des ciseaux neufs qu'il essayait sur tout ce qui se trouvait à sa portée; un de ses camarades ayant le dos tourné, il lui coupa la queue, et pour ce grave sujet il fut obligé de sortir de la maîtrise, à sept heures du soir, au mois de novembre, sans argent, et avec des vêtements usés. Forcé de chercher un logement le lendemain, le hasard lui fit rencontrer un pauvre perruquier nommé Keller, qui avait souvent admiré sa belle voix à Saint-Étienne, et qui lui offrit un asile. Keller n'avait pour lui, sa femme et ses enfants qu'une chambre au cinquième étage, avec une mansarde au sixième; il offrit celle-ci à Haydn, avec son modeste ordinaire, et sa proposition fut acceptée (1).

Délivré des soins les plus pressants, Haydn se livra sans distraction à ses études, et son goût fit de rapides progrès. Un mauvais clavier, son Mattheson et son Fux composaient la meilleure partie du misérable mobilier de son

(1) Une difficulté se présente ici. Carpani, qui tenait ses renseignements de Haydn même, nomme positivement Keller comme l'auteur de cet acte de bienfaisance (*Le Haydn*, p. 90), mais Framery et Le Breton, sur des renseignements fournis par Pleyel, et je crois aussi par Neukomm, élèves de Haydn, ont rapporté le fait de cette manière, dans leurs notices biographiques sur ce grand homme: Le lendemain, un pauvre musicien de sa connaissance, nommé Spangler, se trouvant dans la rue où Haydn avait passé la nuit, le reconnut, et le jeune homme lui raconta de point en point sa triste aventure; le bon homme en eut pitié. — « Mon ami, lui dit-il, tu es comme je suis logé; je ne puis t'admettre dans ma chambre où couchent ma femme et mes enfants; mais je t'offre, dans un coin de mon grenier, un matelas, une table, une chaise et de plus une nourriture très-frugale tant que mes faibles ressources me le permettront. » Ces auteurs ajoutent que ce Spangler était simple directeur de musique à l'église Saint-Michel, et par reconnaissance Haydn le fit entrer plus tard comme ténor dans la chapelle du prince Esterhazy. Il y a une sérieuse objection contre la vérité de cette histoire, car suivant les registres de la maîtrise de Saint-Étienne, consultés par Carpani, Haydn avait dix-neuf ans lorsqu'il sortit de cette maîtrise, et que Spangler (et non Spangler), plus jeune que lui, n'en avait alors que treize, et conséquemment qu'il n'était pas marié et n'avait point de maison. Greisinger ne nomme pas l'homme charitable qui recueillit le jeune artiste; il dit seulement que celui-ci logea dans une misérable mansarde sans toiture, dans la maison n° 1270 de la place Saint-Michel. Gruber, qui est moins précis, dit seulement que Haydn coucha dans un grenier qui n'avait ni portes ni fenêtres, ce qui est peu croyable. La version de Carpani paraît la mieux fondée, car Haydn épousa plus tard une fille de Keller, qui ne le rendit point heureux.

(2) C'est ici le lieu de rapporter une anecdote citée par Le Breton et par Framery, dans leurs notices biographiques sur Haydn, et certifiée par Pleyel, élève de ce maître, qui la tenait de lui; mais qui, malgré tous ces témoignages, peut laisser encore quelque doute. Voici cette anecdote, telle qu'elle est rapportée par ces auteurs.

« Haydn faisait consister toute sa gloire dans la beauté de sa voix, et dans l'effet qu'elle produisait à Saint-Étienne lorsqu'il chantait quelque motet. Dans cette disposition d'esprit, avec sa simplicité et ses mœurs pures, il était facile de le séduire. Son maître, qui prévoyait avec chagrin la perte prochaine du virtuose, honneur de sa musique, lui apprit qu'il existait un moyen de conserver toujours cette voix admirée, et lui en cachant les conséquences graves, ne lui laissa à délibérer que sur un instant de douleur: Haydn s'y dévoua aussitôt. Le jour et l'heure fixés, les précautions prises, la victime impatiente d'être immolée, arrive le matin même le charbon de Rohrau, qu'un hasard extraordinaire amenait à Vienne. On croira sans peine qu'il ne partagea pas la sécurité, encore moins la joie de son fils, et que le sacrifice ne s'acheva point. »

Il paraît peu vraisemblable que, dans un pays où la castration n'a jamais été pratiquée, un maître de chapelle tel que Reuter ait voulu s'exposer aux conséquences graves d'un tel fait, dans le seul intérêt de conserver au chœur une belle voix.

grenier; il passait alternativement de l'un à l'autre. Les six premières sonates de Charles-Philippe-Emmanuel Bach lui tombèrent alors sous la main, et il se mit à les étudier avec assiduité; le plaisir qu'il y trouva les lui fit prendre pour modèles dans ses premières compositions. *Assis à mon clavecin rongé par les vers*, disait-il, *je n'enviais pas le sort des monarques*. Et en parlant des sonates de Bach, il ajoutait : *Je ne bougeais point du clavecin sans les avoir jouées d'un bout à l'autre; celui qui me connaît à fond trouvera que j'ai de grandes obligations à Emmanuel, que j'ai saisi son style, et que je l'ai étudié avec soin : cet auteur lui-même m'en fit jadis compliment*.

Après quelques jours passés dans son galetas, la situation de Haydn sembla s'améliorer un peu; insensiblement il lui vint quelques occupations. Ainsi, il allait jouer la partie de premier violon à l'église des PP. de la Miséricorde; de là il allait les dimanches et fêtes, jouer de l'orgue à la chapelle du comte de Haugwitz; enfin il donnait quelques leçons de piano et de chant. La plus grande partie de ce qu'il gagnait était employée à payer les services que Keller lui avait rendus. Métastase, qui logeait dans la maison où Haydn occupait un grenier, prenait soin de l'éducation d'une demoiselle *Martinez* (voy. ce nom), fille de son hôte : cette jeune personne fut une des premières élèves de Haydn. Une circonstance heureuse, moins pour la fortune du jeune musicien que pour son instruction, se présenta à l'improviste. Un noble vénitien, nommé Corner, était alors à Vienne, ambassadeur de sa république. Il avait une maîtresse qui était folle de musique, et qui avait retiré chez elle le vieux Porpora. Métastase introduisit Haydn dans cette maison. Il y plut par ses talents, et l'Excellence lui fit l'honneur de le mener avec sa maîtresse et Porpora aux bains de Mannersdorf, alors à la mode. Haydn, qui avait compris l'utilité qu'il pourrait tirer des leçons du vieux maître, employa dans ce voyage toute son adresse à gagner ses bonnes grâces. Tous les jours il se levait de bonne heure, battait l'habit, nettoyait les souliers, et arrangeait de son mieux la perruque du vieillard, qui souvent ne payait ses services que par des injures. A la fin pourtant, la patience et les rares dispositions de son laquais volontaire le touchèrent; et sa mauvaise humeur habituelle ne l'empêcha pas de donner au jeune homme quelques bons avis que celui-ci reçut avec reconnaissance. Haydn apprit surtout de Porpora les principes de l'art du chant italien, et ceux d'une harmonie pure et correcte en accompagnant la belle Wilhelmine dans les cantates si difficiles du compositeur napolitain.

Étonné des progrès du jeune homme, l'ambassadeur lui fit, quelque temps après son retour à Vienne, une pension de six sequins par mois (environ 72 francs). Mais, avant de recevoir cette faveur, il eut encore à lutter contre la misère. Il écrivait pour ses élèves de petites pièces et des sonates de clavecin où l'on apercevait déjà le cachet d'un rare talent : ces morceaux comptaient le monde, sans qu'il s'en doutât. Bientôt les marchands de musique s'en emparèrent et les publièrent sans son aveu; car alors la propriété des auteurs n'était garantie ni par les lois, ni par l'usage. Au surplus, Haydn ne songeait point à réclamer contre les larcins qu'on lui avait faits; heureux de voir son nom imprimé aux titres de ses ouvrages, il n'imaginait pas qu'on pût tirer d'autre avantage de ses travaux. Une de ses productions tomba par hasard aux mains de la comtesse de Thun, dame de haut parage qui aimait passionnément la musique; elle voulut connaître l'auteur de cette charmante composition; mais ce ne fut pas sans peine que ses domestiques parvinrent à le découvrir. Haydn parut devant cette dame avec un extérieur qui n'annonçait pas l'opulence : elle en parut surprise. — C'est M. Haydn que j'ai demandé, dit-elle. — C'est moi, madame. — Mais la personne que je désire voir est l'auteur de cette sonate. — C'est encore moi. Une explication eut lieu alors. Haydn fit connaître à la comtesse les pénibles circonstances dans lesquelles il s'était trouvé jusqu'à ce moment; elle fut touchée de son sort, l'encouragea, l'engagea à persévérer dans ses travaux, et lui fit présent de vingt-cinq ducats. Cette générosité, et bientôt après la pension de l'ambassadeur de Venise changèrent la position du jeune musicien. Il put quitter son grenier, se loger et se vêtir d'une manière convenable. Il était devenu le maître de chant et de clavecin de la comtesse de Thun, qui s'était faite sa protectrice; il le fut ensuite de plusieurs autres dames de qualité, et le temps des pénibles épreuves fut passé pour lui.

Parmi les personnes qui recherchaient avec empressement les compositions de Haydn était un baron de Furnberg, qui possédait une terre à quelques lieues de Vienne, où il réunissait le curé, son secrétaire, et notre jeune artiste, pour faire de la musique. Haydn jouait l'alto, et Albrechtsberger, frère du maître de chapelle, le violoncelle. C'est pour ce seigneur que Haydn écrivit son premier œuvre de quatuors de violon, dont le premier, comme on sait, est en si bémol, et ses six premiers trios pour deux violons et basse, à peu près inconnus en France. Ce fut aussi vers le même temps qu'il composa

une sérénade pour trois instruments qu'il alla exécuter sous les fenêtres du célèbre arlequin Curtz, connu à Vienne sous le nom de *Bernadone*, et qui était alors directeur du théâtre de la Porte de Carinthie. Frappé de l'originalité de la musique qu'il entendait, Curtz descendit dans la rue, pour savoir qui l'avait composée. — C'est moi, répond Haydn. — Comment, toi ? à ton âge ? — Il faut bien commencer par quelque chose. — Pardi, c'est extraordinaire ; monte. » Haydn suit l'arlequin, qu'il présente à sa femme, actrice spirituelle et jolie. Un instant après, le jeune compositeur sortait de cette maison, emportant le livret d'un opéra-comique intitulé *le Diable boiteux*, dont il écrivit la musique en quelques jours. Cet ouvrage lui fut payé cent trente florins et fut bien accueilli du public. Ses productions se multipliaient, particulièrement les sonates de piano, dont le plus grand nombre a été écrit à Vienne, des concertos pour divers instruments, et des petites pièces pour quatre, cinq ou six instruments, alors à la mode, et qu'on appelait *Parthien*, et *Casatones*. Cependant plusieurs années s'écoulèrent encore avant que Haydn pût sortir de la position précaire où il se trouvait et se caser comme il convenait à un homme de son talent. Il avait près de vingt-sept ans lorsqu'il entra, vers la fin de 1758, au service du comte de Mortzin, en qualité de second maître de chapelle. Ce comte avait un bon orchestre, pour lequel Haydn écrivit dans les premiers mois de 1759 sa première symphonie (en *ré*). Le vieux comte Antoine Esterhazy, amateur passionné, assistait au concert où l'on exécuta pour la première fois cet ouvrage ; il fut si frappé de sa beauté, qu'il pria sur-le-champ le comte de Mortzin de lui céder Haydn. Le comte y consentit. Malheureusement l'auteur de l'ouvrage qui avait ému le prince était indisposé ; ce jour-là il ne se trouvait pas au concert ; le prince Esterhazy oublia bientôt cette circonstance, et plusieurs mois se passèrent sans que Haydn entendit parler de rien. Friedberg, directeur de l'orchestre du prince Esterhazy, admirateur de la musique de Haydn, cherchait un moyen de le rappeler au souvenir de son maître : il conseilla à l'artiste d'écrire une symphonie qui serait exécutée à Eisenstadt, résidence du prince, le jour anniversaire de sa naissance. Haydn la composa, et la fit digne de son objet. C'est la cinquième du premier œuvre (en *ut*, mesure à 2/4). Le jour de la cérémonie arrive ; le prince, entouré de sa cour (car les grands seigneurs hongrois de cette époque avaient une véritable cour), assistait au concert. La symphonie commence, mais à peine est-on au milieu

du premier *allegro*, que le prince interrompt le morceau, et demande quel est l'auteur d'une si belle chose. Haydn, répond Friedberg, en le présentant lui-même tout tremblant au prince, qui s'écrie : « Quoi ! la musique est de ce « Maure (le teint de Haydn justifiait un peu cette apostrophe) ? » Hé bien ! Maure, dès ce moment tu es à mon service. Comment l'appelles-tu ? — Joseph Haydn. — Mais je me souviens de ce nom ; tu es déjà de ma maison : « pourquoi ne t'ai-je pas encore vu ? » Troublé par l'éclat de la cour qui environnait le prince, et par le langage hautain de celui-ci, Haydn n'osait répondre ; le prince ajouta : « Va, et habille-toi en maître de chapelle ; je ne veux plus te voir ainsi : tu es trop petit, ta figure est mesquine ; prends un habit neuf, une perruque à boucles, le rabat et les talons rouges ; mais je veux qu'ils soient hauts, afin que ta stature réponde à ton mérite. Tu entends, va, et tout te sera donné. » Si un grand seigneur s'avisa de parler ainsi de nos jours à un artiste distingué, celui-ci lèverait la tête et tournerait les talons ; mais au temps de Haydn, et surtout en Allemagne, le plus célèbre musicien, placé au service d'un prince, n'était guère qu'un domestique, et en avait toute l'humilité. Antoine Esterhazy était un de ces fiers magnats de Hongrie qui, malgré leur amour pour la musique et leur admiration pour les grands musiciens, n'imaginaient pas qu'on pût traiter ceux-ci avec distinction, quoiqu'ils eussent pour eux des bontés. Haydn ne sut donc que s'incliner devant le prince, puis il alla s'asseoir dans un coin de l'orchestre, songeant avec regret à la perte de ses cheveux et de son élégance de jeune homme. Cette scène se passait le 19 mars 1760. Le lendemain il parut au lever de S. A., empaqueté dans le costume grave qui lui avait été prescrit, et présentant dans toute sa personne l'ensemble le plus ridicule qu'on puisse imaginer. Bien qu'il eût dès lors le titre de second maître de chapelle, il ne fut connu que sous celui de *musicien de chambre*, et ce ne fut qu'après la mort de Werner, premier maître de chapelle, à qui il succéda, qu'il cessa d'être désigné ainsi. Les autres artistes de la musique du prince Esterhazy ne l'appelaient que *le Maure*, satisfaisant par cette épithète le sentiment d'envie que leur inspiraient ses succès.

En 1761, le prince Antoine mourut ; son successeur Nicolas Esterhazy, encore plus amateur de musique que lui, eut pour Haydn un véritable attachement, et se montra constant admirateur de son génie. Ce prince jouait fort bien du *baryton*, ou violoncelle d'amour, monté de

six cordes de boyau sur le chevalet, et de six autres cordes métalliques qui passaient sous la touche. Cet instrument était accordé à l'octave grave de la viole d'amour. Il était propre surtout aux arpèges, et la qualité de ses sons était mélancolique. Haydn écrivit pour le service du prince, dans l'espace de plus de vingt-cinq ans, plus de 150 morceaux de musique où le baryton était employé comme partie principale. La plus grande partie de cette musique fut anéantie dans un incendie qui détruisait tout un quartier de la petite ville d'Eisenstadt; le reste se trouve dans la collection de musique originale qui appartient à la famille Esterhazy; c'est du moins ce qui m'a été affirmé par un des princes de ce nom, à Paris, en 1809.

Dès que Haydn eut une existence assurée, il se souvint de la promesse qu'il avait faite autrefois à son ami, le perruquier de Vienne; et sans amour, uniquement pour acquitter sa parole, il devint l'époux d'Anne Keller, qui n'apporta point le bonheur dans sa maison. L'incommodité vertu de cette femme tourmenta longtemps le repos de l'artiste, et lui rendit pénible son intérieur; le pauvre Haydn chercha des consolations près d'une demoiselle Boselli, cantatrice aimable, attachée au service du prince; il est facile de comprendre que la paix du ménage ne s'en trouva pas améliorée. Enfin, une séparation devint nécessaire; à cette occasion Haydn traita sa femme avec beaucoup de générosité.

Peu d'existences d'artistes ont été aussi calmes, aussi uniformes, aussi réglées que celle de Haydn. Son traitement était peu considérable; mais avec les divers avantages dont il jouissait au service d'un prince immensément riche, ce revenu était suffisant pour ses besoins. A Esterhazy, ou dans la petite ville d'Eisenstadt, aucun événement extraordinaire ne venait jamais interrompre le cours régulier d'une vie monotone; chaque jour ressemblait à la veille, et le lendemain ne devait pas être différent. Dans une telle situation, le travail d'un artiste entièrement dévoué à son art, comme l'était Haydn, doit être facile et productif; c'est à cette cause, en effet, qu'il faut attribuer l'énorme quantité d'ouvrages sortis de sa main. Il se levait toujours à six heures du matin, s'habillait avec une sorte de recherche, puis se mettait à une petite table près de son piano et travaillait jusqu'à midi, heure de son dîner. Jamais il ne composa plus de cinq heures par jour; mais ces cinq heures, employées pendant trente ans à la composition, forment, suivant le calcul d'un arithméticien, un total de cinquante-quatre mille heures

de travail, qui ont suffi pour tout ce qu'on connaît sous le nom du maître, jusqu'au moment de ses voyages en Angleterre. Tous les jours, à deux heures après midi, il y avait un concert d'une heure et demie chez le prince, et, deux fois chaque semaine, opéra le soir. Lorsqu'il n'y avait pas de spectacle, Haydn dirigeait la répétition de quelque morceau nouveau, puis soupait à sept heures, et enfin passait le reste de la soirée avec quelques amis, ou chez Mlle Boselli. Quelquefois, mais rarement, il employait une matinée à la chasse. Pendant le temps de son service chez le prince Esterhazy, il visita plusieurs fois la capitale de l'Autriche à la suite de son maître; mais à peine y était-il arrivé, qu'il reprenait ses habitudes de travail, jusqu'au moment du départ.

Haydn était célèbre depuis longtemps dans toute l'Europe, sans qu'il s'en doutât. Dès 1766, ses premières symphonies furent gravées à Paris, et exécutées au concert des amateurs. Les concerts de la Loge olympique s'établirent ensuite, et les artistes qui les dirigeaient écrivirent à Haydn pour obtenir de lui les six symphonies qui portent le nom du lieu où ces concerts se donnaient; mais cette demande, la première qu'on lui eût faite de l'étranger, ne lui parvint qu'en 1784. Il y avait alors vingt-quatre ans que Haydn était au service du prince Esterhazy, et la plus grande partie de ses ouvrages était composée. Les six symphonies de la Loge olympique sont les plus belles qu'il ait écrites avant son voyage à Londres. L'année suivante, un chanoine de Cadix lui demanda sept morceaux de symphonie dont le sujet devait être pris dans les sept dernières paroles de Jésus-Christ sur la croix. Cette musique devait être exécutée dans une fête qui se célébrait pendant le carême dans la cathédrale de Cadix. La cérémonie religieuse consistait en un prélude d'orgue adapté au sujet; puis l'évêque montait en chaire et prononçait une des sept paroles qu'il accompagnait d'une pieuse exhortation; celle-ci terminée, il descendait de la chaire et se prosternait devant l'autel; pendant ce temps, on exécutait un des morceaux de symphonie. Les sept paroles étaient estimées par Haydn comme un de ses meilleurs ouvrages.

Des amis avaient quelquefois donné à l'illustre compositeur le conseil d'entreprendre quelques voyages à l'étranger; mais l'amour du repos, son goût pour la vie calme et méthodique, et l'attachement qu'il avait pour son prince, le retinrent en Hongrie. Vraisemblablement il n'en serait jamais sorti, si Mlle Boselli n'était morte presque subitement. Après la perte de son amie, Haydn commença à sentir du vide dans ses jour-

nées; ce fut dans cette disposition d'esprit que les propositions de Salomon, violoniste de Londres, lui furent faites pour aller dans cette ville diriger au piano les concerts qu'on venait de fonder à la salle de *Hanover Square*. Salomon offrait à Haydn cinquante livres sterling pour chaque concert, dont le nombre était fixé à vingt. De plus, il laissait au compositeur la propriété des symphonies qu'il écrirait. C'était beaucoup plus que ce que Haydn aurait osé demander : il accepta ces propositions, et arriva à Londres en 1791 (1). Il y resta une année, et dans ce court espace de temps y écrivit six de ses douze grandes symphonies, des sonates de piano, et beaucoup d'autres compositions. Il était alors âgé de cinquante-neuf ans. L'arrivée de Haydn dans la capitale de l'Angleterre y produisit une grande sensation; rien n'avait été ménagé par Salomon pour faire comprendre à ses compatriotes l'immense mérite du compositeur. Les concerts de *Hanover Square* furent à la mode; les symphonies de Haydn reçurent d'unanimes applaudissements, et les Anglais déclarèrent leur auteur un grand homme. De nouveaux engagements pris avec Haydn le ramenèrent à Londres en 1793; il y écrivit ses six dernières grandes symphonies, dont les dimensions sont encore plus larges que celles de ses autres ouvrages. L'enthousiasme des Anglais pour ses productions parut s'augmenter encore. L'université d'Oxford lui offrit le diplôme de docteur en musique. Le prince de Galles (depuis lors Georges IV, roi d'Angleterre) voulut avoir son portrait peint par Reynolds; le roi Georges III, qui n'avait jamais aimé que la musique de Haendel, goûta celle de Haydn, et chercha à le fixer en Angleterre; enfin, la faveur publique s'attacha à toutes ses compositions. Les moindres productions de sa plume étaient recherchées avec tant d'empressement, qu'un marchand de musique lui paya quatre cents livres sterling (10,000 francs) pour mettre des accompagnements de piano à deux recueils d'airs écossais. L'entrepreneur du théâtre de Hay-Market, nommé *Gallini*, l'avait engagé pour écrire un opéra d'*Orphée*; mais des difficultés s'élevèrent pour le privilège du spectacle, et Haydn, impatient de rentrer dans sa paisible situation, ne voulut pas attendre : il quitta Londres avec onze morceaux de sa partition, qui n'a jamais été achevée. De

retour en Allemagne, il y donna des concerts dans plusieurs villes avant de se rendre à Eisenstadt : Il n'arriva dans cette résidence que vers la fin de 1794.

Avant son premier voyage à Londres, Haydn n'avait épargné, en trente années, qu'environ cinq mille francs. On ne sera point étonné de la modicité de cette somme, quand on saura que tout son revenu consistait dans le faible traitement qu'il recevait du prince Esterhazy, et que ses ouvrages n'avaient jamais été rétribués avant que la Loge olympique lui eût demandé six symphonies qui lui furent payées six cents livres chacune. Le produit de ses deux voyages et de quelques concerts porta son avoir à trente mille florins (environ soixante-six mille francs). Plus tard il ajouta à cette somme vingt-quatre mille francs que lui rapportèrent ses partitions de *la Création* et des *Quatre Saisons*. Le revenu d'un capital de moins de quatre-vingt-dix mille francs composa donc toute sa fortune. Il était âgé de soixante-deux ans lorsqu'il revint en Allemagne. Le besoin du repos lui fit demander sa retraite au prince Esterhazy; il l'obtint avec une pension, acheta une petite maison avec un jardin à Vienne, dans le faubourg de Gumpendorf, sur la route de Schœnbrunn, et s'y retira pour y passer le reste de ses jours.

L'éclat des succès de Haydn en Angleterre, plus encore peut-être que la beauté des douze grandes symphonies qu'il y avait composées, augmenta beaucoup sa renommée en Allemagne. Plusieurs fois il a déclaré lui-même que ce fut surtout depuis lors que sa personne et ses ouvrages excitèrent de l'intérêt à Vienne, et que l'envie des musiciens de cette capitale parut cesser (1). Quant à lui, sa vie continua d'être re-

(1) C'est ici le lieu de réfuter une anecdote que Framery et Le Breton ont donnée sur l'autorité de Fleyel, élève de Haydn, et qui a pour objet de ternir la réputation de Gassmann (voy. ce nom). Voici comme Le Breton rapporte cette anecdote :

« L'empereur Joseph II eut le désir de se l'attacher (Haydn), en l'adjoignant à son maître de chapelle Gassmann, compositeur très-médiocre, mais intrigant. L'empereur en parla à ce Gassmann, qui feignit d'être lié avec Haydn, et affecta d'être bien aise de l'avoir pour adjoint; mais il ajouta, avec le ton de la franchise, qu'il ne devait pas dissimuler à Sa Majesté qu'Haydn manquait d'imagination, et que sa réputation était fondée sur une extrême habileté à s'emparer des idées des autres et à les arranger; qu'il était à l'affût de toutes les nouveautés pour en faire aussitôt son profit. Il proposa à l'empereur de l'en convaincre sous peu de jours, en plaçant Haydn dans l'orchestre et sous les yeux de Sa Majesté elle-même à la représentation d'un nouvel opéra qu'on allait donner. En effet, Haydn, invité par Gassmann, fut placé à côté de lui, et le maître de chapelle, feignant d'avoir oublié son

(1) Carpani dit que ce fut en 1790, mais il se trompe : Haydn arriva à Londres six mois avant l'ouverture des concerts de *Hanover Square*, dont le premier fut donné le 4 février 1791. Le même auteur se trompe aussi sur la date du deuxième voyage de Haydn à Londres, en le plaçant en 1794; c'est en 1796 qu'il eut lieu.

tirée, et le travail en remplit la plus grande partie. Il était ami du baron Van Swieten, bibliothécaire de l'empereur, homme instruit, même en musique, et qui n'était pas étranger à la composition. Ce littérateur, partisan comme beaucoup d'autres du système de l'imitation de la nature dans les arts, s'était persuadé qu'il restait à créer un genre de musique imitative et descriptive, qui serait le dernier terme du but de cet art. L'idée d'un oratorio, ou plutôt d'une cantate, dont le sujet était la création du monde, se présenta à lui; il proposa à Haydn de le mettre en musique; et ce maître, parvenu à l'âge de soixante-trois ans, le commença en 1795. Il employa deux années entières à l'écrire: quand on l'engageait à se hâter, il répondait tranquillement: *J'y mets beaucoup de temps, parce que je veux qu'il dure beaucoup.* Au com-

agenda et ses lunettes, pria Haydn, qu'il avait été toujours pourvu des moyens d'écrire les idées que son génie abondant lui fournissait, de tenir note, pour l'empereur qui l'avait demandé, des thèmes de tous les morceaux que lui Gassmann indiquait. A chaque motif neuf ou piquant, le genou d'Haydn était pressé, et sa main docile écrivait. L'empereur fut persuadé. Si ce prince eût réfléchi qu'il était plus sûr de s'en rapporter à la renommée qu'à un avis qui pouvait être suspect, et qu'il était impossible qu'un plagiaire habituel ne fût dénoncé à l'opinion publique par les auteurs intéressés à réclamer contre lui, il n'aurait pas été dupe de la fourberie de Gassmann, et, ce qui est plus grave pour un souverain, il n'aurait pas sacrifié un homme de génie à un vil intrigant. Au reste, la modestie de Haydn et l'isolement dans lequel il vivait assuraient l'impunité de Gassmann. Cette anecdote, qui est une de celles que M. Pleyel tient de son illustre maître, est en quelque sorte garantie par le mépris attaché au nom de Gassmann.

Tout est de nature à causer de l'étonnement dans ce récit: tout en démontre la fausseté. D'abord, à quelle époque de la vie de Haydn se rapporte-t-il? Si c'est au temps où Haydn était au service de la famille Esterhazy, jamais ce grand artiste ne manifesta le désir d'abandonner des princes pour qui son attachement était sans bornes; il refusa même tous les avantages qui lui furent offerts pendant trente ans, afin de ne pas s'en séparer. S'agit-il de temps antérieurs à son entrée dans cette famille, alors il est évident que l'empereur Joseph II n'a pu vouloir faire de Haydn son second maître de chapelle, car il ne monta sur le trône impérial qu'en 1788. D'ailleurs ce prince était bon musicien, jouait bien du violoncelle, et n'avait besoin de consulter personne pour connaître le mérite de Haydn. A l'égard de Gassmann, représenté comme un vil intrigant et comme un homme généralement méprisé, on peut affirmer, au contraire, que jamais le moindre bruit injurieux ne s'est élevé contre lui, et qu'on ne trouve rien de pareil dans les biographies allemandes. Enfin, pour faire de ce même Gassmann un compositeur *très-médiocre*, il faut ne rien connaître de ses ouvrages, et ne savoir pas même qu'il était auteur de l'*Olimpide*, d'*Achille in Sciro*, de l'*Amore e Psiche*, du célèbre oratorio *Betulia liberata*, d'un *requiem*, et de beaucoup d'autres bons ouvrages. Il faut d'ailleurs remarquer qu'on parle de l'oubli de ses lunettes, et qu'il n'en porta jamais. N'en doutons pas, cette histoire a été faite à plaisir. Jamais Haydn n'en parla à Carpani ni à son biographe Dies.

Le commencement de 1798, l'ouvrage fut terminé: dans le carême suivant il fut exécuté pour la première fois au palais du prince de Schwarzenberg, aux dépens de la Société des amateurs. Haydn dirigeait lui-même l'orchestre, composé de tout ce qu'il y avait à Vienne de talents distingués. Dans l'assemblée nombreuse et brillante qui assistait à cette séance, on remarquait l'élite de la cour, des gens de lettres et des artistes. « Nous vîmes (dit Carpani) se dérouler devant nous une longue suite de beautés inconnues « jusqu'à ce moment: les âmes, surprises, ivres « de plaisir et d'admiration, éprouvèrent pen- « dant deux heures consécutives ce qu'elles « avaient senti bien rarement: une existence « heureuse, produite par des désirs toujours « plus vifs, toujours renaissants et toujours sa- « tisfaits. »

Le succès de la *Création* détermina le baron Van Swieten à écrire le poème des *Quatre Saisons*, dont il prit le sujet dans Thompson. Son goût pour la musique descriptive lui avait fait préparer une suite de tableaux où le compositeur avait à peindre la neige, les vents de l'hiver, les orages de l'été, les travaux de la campagne, la chasse, les plaisirs champêtres. Haydn achève cette sorte d'oratorio vers la fin de l'année 1800, et les meilleurs artistes de Vienne l'exécutèrent trois fois de suite, dans les salons du prince de Schwarzenberg, les 24, 27 avril et 1<sup>er</sup> mai 1801. De beaux détails, où l'expérience consommée d'un grand artiste se fait remarquer, brillent dans cette dernière production du génie de Haydn. Ce n'était pas sans peine qu'il avait atteint la fin de son œuvre, car ses forces physiques diminuaient déjà d'une manière sensible. Il écrivit encore après cela trois quatuors. Les deux premiers parurent en 1802: ce sont les numéros 82 et 83. On y retrouve encore cette élégante disposition des idées, cette lucidité de conception qui sont les caractères distinctifs du talent de Haydn. Le troisième quatuor, le seul que Haydn a écrit dans le ton de *la mineur*, fut publié seul. Il n'est point achevé; à la place du dernier morceau qui manque, Haydn a écrit une phrase musicale, en *la majeur*, sur ces paroles:

Ein ist alle meine Kraft; alt und schwach bin ich.

ce qui signifie:

Mes forces m'ont abandonné; je suis vieux et faible.

Ce fut par ordre de son médecin qu'il cessa de s'occuper de ce morceau, qui lui avait coûté plus d'un an de travail. Quand il se mettait à son piano, il avait des vertiges, et le médecin craignait l'apoplexie. Depuis lors il ne sortit

plus de sa petite maison. De temps en temps seulement il envoyait à ses amis des billets de visite où était tracée la fin de son dernier quatour. Beaucoup de musiciens de ce temps se persuadèrent que c'était le sujet d'un canon énigmatique, et se creusèrent en vain la tête pour y trouver une solution satisfaisante, qui n'existe point dans le sujet de ce prétendu canon. On publia alors dans les journaux allemands de fort mauvais morceaux d'harmonie qu'on proposait comme des solutions de ce sujet; Porne en fit paraître un à Paris, et plusieurs autres musiciens l'imitèrent.

*La Création* n'est pas le meilleur ouvrage de Haydn, bien que cette partition contienne de fort belles choses; on n'y trouve point la force d'invention qui brille dans les œuvres instrumentales du grand artiste. Toutefois, de toutes ses productions, ce fut celle qui eut le plus de retentissement en Europe, parce qu'elle venait clore avec éclat une existence d'artiste depuis longtemps célèbre. A Paris, Steibelt arrangea une traduction française de cet ouvrage sur la musique de Haydn, et cette traduction fut exécutée à l'Opéra le 3 nivôse an ix (24 janvier 1801). Ce fut à l'occasion de cette solennité musicale qu'eut lieu l'explosion de la machine infernale, au moment où le premier consul (Napoléon Bonaparte) se rendait à l'Opéra. L'émotion causée par un tel événement nuisit à l'effet de l'œuvre de Haydn; mais les artistes qui avaient concouru à l'exécution voulurent témoigner leur admiration à l'illustre compositeur, en faisant frapper en son honneur une médaille d'or, qui lui fut remise par l'ambassadeur de France à Vienne, avec une lettre dont le style n'est pas trop bon, mais dont les sentiments sont honorables. D'autres médailles lui furent aussi envoyées comme des témoignages d'admiration par la Société philharmonique de Pétersbourg, par le Conservatoire de musique de Paris, dans la même année, et par la Société académique des enfants d'Apollon, qui le nomma un de ses membres. L'Institut de France le choisit pour un de ses associés; l'Institut de Hollande, l'Académie de musique de Stockholm, et la Société du *Felix Meritis* d'Amsterdam, imitèrent cet exemple.

Dans les derniers temps de sa vie, Haydn, dont les facultés s'étaient insensiblement affaiblies, n'était occupé que de deux idées : la crainte d'être malade, et celle de manquer d'argent. A chaque instant il prenait quelques gouttes de vin de Tokai pour ranimer ses forces. C'était toujours avec grand plaisir qu'il recevait les petits présents qui pouvaient diminuer sa dé-

pense. Les visites de ses amis le réveillaient un peu, et il prenait part à la conversation quand elle avait pour objet la musique, particulièrement ses ouvrages, les anecdotes qui le concernaient, et surtout ses voyages à Londres, le grand événement de sa vie.

L'idée de la perte prochaine d'un si grand homme occupait tous les musiciens et amateurs de Vienne; ils résolurent de lui donner un dernier témoignage de leur profonde vénération, en exécutant sous ses yeux *la Création* avec la traduction italienne de Carpani. Cent soixante exécutants se réunirent à cet effet chez le prince de Lobkowitz. Parmi les chanteurs on remarquait Weitmüller, Radichl et M<sup>me</sup> Fischer de Berlin. Environ quinze cents personnes étaient réunies dans la salle. Le vieillard, malgré sa faiblesse, fut apporté dans un fauteuil au milieu de cette foule émue par sa présence et par l'objet de la fête. La princesse Esterhazy et madame de Kurbeck, ancienne élève de Haydn et son amie, allèrent au-devant de lui : des fanfares annoncèrent son entrée dans la salle. On le plaça au milieu de trois rangs de sièges destinés à tout ce qu'il y avait d'illustre à Vienne. Salieri, qui devait diriger l'orchestre, vint avec émotion presser les mains du vieux maître, qui l'embrassa : bientôt après, l'orchestre commença au milieu de l'attendrissement général. Environné de grands personnages, dit Carpani, d'artistes, de femmes charmantes dont les yeux étaient fixés sur lui, écoutant les louanges de Dieu que lui-même avait trouvées dans son cœur, Haydn fit dans cette mémorable séance un bel adieu au monde et à la vie.

Le médecin Capellini, homme d'un rare mérite, placé près de Haydn, vint à remarquer que les jambes de l'artiste célèbre n'étaient point assez couvertes; à peine en a-t-il dit un mot à ses voisins, que les plus beaux châles vinrent entourer et réchauffer les pieds du vieillard. Ému par tant de gloire et de témoignages d'attachement, Haydn sentit ses forces s'affaiblir. On enleva son fauteuil; mais au moment de sortir de la salle il fit arrêter les porteurs, remercia le public par une inclination; puis, se tournant vers l'orchestre, par une idée tout allemande, il leva les mains au ciel, et, les yeux pleins de larmes, il bénit les dignes interprètes de son génie.

Avant d'entrer dans sa soixante-dix-huitième année, Haydn sentit ses forces s'affaiblir de plus en plus, et ses facultés morales suivirent la même décadence. Un mouvement machinal, résultat de près de cinquante ans de travaux réguliers, le portait encore chaque jour vers son piano, mais bientôt sa tête se troublait, et ses mains

quittaient le clavier pour prendre son rosaire, consolation de ses derniers jours. Tout à coup, la guerre s'étant rallumée entre la France et l'Autriche, dans l'année 1809, le souvenir de l'envahissement de Vienne, quatre ans auparavant, ramena pour un instant Haydn, et fit naître dans son esprit des craintes pour son empereur. A chaque instant il demandait des nouvelles, allait au piano, et avec sa voix éteinte chantait l'hymne national :

Dieu, sauvez François !

Après une campagne, qui ne fut guère qu'une course jusqu'à Vienne, l'armée française arriva dans la nuit du 10 mai à une demi-lieue du petit jardin de Haydn, et le lendemain, quinze cents coups de canon retentirent à son oreille. Quatre obus vièrent tomber près de sa maison ; pleins de frayer, ses domestiques accoururent près de lui. Le vieillard se ranime alors, se lève de son fauteuil, et dit, plein d'animation : *Pourquoi cette terreur ? Sachez qu'aucun mal ne peut arriver là où se trouve Haydn.* Cependant une agitation convulsive l'empêche de continuer : on le porte dans son lit. Le 26 mai sa faiblesse était extrême ; néanmoins, s'étant fait porter à son piano, il chanta trois fois avec ferveur :

Dieu, sauvez François !

Ce furent ses derniers accents. Encore assis à son piano, il tomba dans une espèce d'assoupissement, et enfin il s'éteignit le 31 mai, vers le matin, à l'âge de soixante-dix-sept ans et deux mois. Il fut inhumé sans pompe dans le cimetière de Gumpendorf ; mais quelques semaines après on exécuta en son honneur, dans l'église des Ecosais, le *Requiem* de Mozart. Plusieurs villes de l'Allemagne imitèrent l'exemple des artistes de Vienne, et une belle cantate de Cherubini, sous le titre de *Chant funèbre sur la mort de Haydn*, fut entendue dans un concert du Conservatoire de Paris, et y causa une vive impression.

Une piété sincère était au fond du cœur de Haydn ; il rapportait à Dieu tous les triomphes de son génie. On trouve au commencement de toutes ses partitions originales ces mots : *In nomine Domini*, en ceux-ci : *Soli Deo gloria*, et à la fin de toutes : *Laus Deo*. Lorsqu'au milieu de ses travaux il sentait son imagination se refroidir, ou si quelque difficulté l'arrêtait, il se levait de son piano, prenait son rosaire et le récitait. Il disait que toujours ce moyen lui avait réussi. Il laissa par son testament 12,000 florins aux deux fidèles domestiques qui l'avaient servi pendant les vingt dernières années de sa vie. Le

reste de sa petite fortune, composé de 28,000 florins, de sa maison, de ses manuscrits et de son mobilier, devint la propriété d'un de ses parents, qui était maréchal ferrant. Ses manuscrits furent achetés par le prince Esterhazy ; le prince Lichtenstein eut le vieux perroquet qui avait passé plus de quarante ans près de l'illustre compositeur, et le paya 1,400 florins (plus de 3,000 francs). On ignore qui eut sa montre : elle lui avait été donnée par l'amiral Nelson, qui, passant à Vienne, lui avait demandé en échange une des plumes dont il se servait.

Haydn est à juste titre considéré comme un des plus grands musiciens des temps modernes : ses ouvrages ont plus fait pour le développement des richesses de la musique instrumentale que les productions de plusieurs centaines d'autres artistes qui l'avaient précédé. Sa pensée ne se pique pas d'une originalité recherchée ; elle paraît même quelquefois d'une simplicité trop nue au premier aspect ; mais bientôt on s'aperçoit qu'elle a été conçue avec des développements qui en font une grande et belle chose. La lucidité y brille partout, et l'art le plus parfait se manifeste dans toutes les transformations de cette pensée, si simple en apparence, et dans leur enchaînement. Toujours abondant, sans être jamais diffus, Haydn a mieux connu que quiconque ce soit les proportions convenables d'un morceau, en raison de la nature d'un thème ; jamais il ne laisse désirer quelque chose ; jamais il ne fait regretter qu'il n'ait pas fini plus tôt. Pour bien comprendre le mérite des symphonies et des quatuors de ce grand artiste, il faut savoir ce que ce genre de composition avait été entre les mains de ses devanciers, ou des contemporains de sa jeunesse ; il faut avoir examiné avec attention les quatuors et les symphonies d'Agrell, d'Aspelmaier, de Croener, de Filtz, de Harrer, de Hertel, de Léopold Hoffmann (de Vienne), de Scheibe, de Seiffert, de Werner, de Zach et d'autres. Bien que non dépourvus de mérite, les ouvrages de ces musiciens semblent être tous jetés dans le même moule ; ce sont toujours les mêmes formes, les mêmes dispositions, le même ordre dans le retour des idées, et les thèmes même ont tant d'analogie, qu'il est à peu près impossible de distinguer le style de l'un de celui de l'autre. Un compositeur italien, nommé *Sammartini*, paraît seul avoir exercé quelque influence sur la direction des idées de Haydn, dans sa jeunesse. Celui-là était un homme de génie ; mais il était si peu soigneux de sa gloire ; il avait tant de hâte dans sa manière d'écrire ; il a produit une si grande quantité de symphonies, de quatuors, de trios, et de compositions de tout



genres, qu'il n'a pu qu'en ébaucher la facture, et qu'il n'a point tiré de ses heureuses facultés le fruit qu'on aurait pu en attendre; le nombre des morceaux sortis de sa plume surpasse deux mille. Haydn avait entendu des symphonies de Sammartini dans sa jeunesse, et avait été frappé de l'élégance des idées qui y sont répandues à profusion, et de la clarté du style. Il y a lieu de croire qu'il les prit d'abord pour modèles; mais bientôt son génie s'éleva plus haut, et le cachet de son individualité s'imprima si bien à tout ce qui sortit de sa main, qu'on oublia son point de départ. Ses premières sonates de piano, ses premiers trios, ses premiers quatuors, ses premières symphonies, ont peu d'étendue; mais dans leurs proportions on aperçoit déjà un plan complet, une grande netteté de pensée, enfin une rare élégance de formes. Vient ensuite un curieux et intéressant spectacle : celui de l'agrandissement progressif des idées de l'artiste, qui l'a conduit par degrés aux douze grandes symphonies de Londres, et aux cinquante derniers quatuors, modèles admirables de conception et de facture.

Dans la musique instrumentale, les compositions de Haydn brillent de je ne sais quel sentiment par, vrai, naturel, qui ne se trouve point ailleurs. Mozart est plus passionné, plus entraînant; Beethoven a plus de fougue, plus d'énergie, plus de fantaisie; mais personne n'a ce charme doux et tranquille, cette facilité d'énonciation, ce cachet d'une âme pure, qui se manifestent dans les œuvres de ce grand homme. Nonobstant les transformations que l'art a déjà subies, et celles qui l'attendent encore, les productions de Haydn resteront toujours aux yeux des connaisseurs comme des types d'un genre de beautés impérissables. Malheur à l'artiste qui demeurerait insensible à ces beautés, séduit par des formes plus nouvelles! Celui-là serait sans nul doute une homme borné dans ses facultés de sentir et de juger. De telles œuvres ne sont destinées à vieillir que pour l'ignorance et la prévention.

Haydn a écrit pour le théâtre huit opéras allemands et quatorze opéras italiens : la nature ne l'avait pas créé pour s'élever dans ce genre de compositions à la hauteur où il est parvenu dans la musique instrumentale. Ses mélodies ne manquent ni de grâce ni de suavité, mais le sentiment dramatique y est faible, et tout démontre, même dans ses meilleurs opéras, qu'il n'entrait qu'avec difficulté dans l'esprit de la scène. Pour être lui-même, il avait besoin de jouer de toute la liberté de son génie et de n'avoir point d'entraves; au surplus il s'était rendu

justice à cet égard dans sa vieillesse, et avouait qu'il avait été inférieur à ses œuvres instrumentales lorsqu'il avait écrit pour le théâtre (1).

Dans la musique d'église, Haydn ne s'est élevé au-dessus de ses contemporains que par les détails de la facture et les agréments des mélodies; quant au style général de ce genre de composition, il n'y a point porté de grandes vues, pour l'approprier à son objet et le rendre digne de la majesté de l'église. Le caractère religieux y manque; non que Haydn, dont l'âme était pieuse, n'ait eu l'intention de l'y mettre; mais tout ce qu'il avait entendu et exécuté lui-même depuis son enfance était composé dans un système uniforme, où le caractère de la musique mondaine était admis. Il a suivi la route qui lui était tracée, au lieu de s'en frayer une nouvelle, et ne s'est distingué des autres compositeurs de musique d'église de son temps que par les qualités de son talent. Les messes de Haydn sont toutes agréables; on les entend avec plaisir, mais elles n'élèvent point l'âme.

Dans ses oratorios et dans ses cantates il s'est acquis une juste célébrité, quoiqu'il soit resté infé-

(1) Il ne sera pas inutile de faire voir à ce sujet la fausseté d'une anecdote rapportée par Framery et Le Breton, dans leurs notices historiques sur Haydn. Voici comment s'exprime le dernier de ces biographes :

« Pendant que Haydn était absent pour remplir une mission, le quartier qu'il habitait dans la ville d'Eisenstadt fut entièrement consumé par les flammes. Haydn y perdit, avec sa maison, tout ce qu'elle contenait. Le prince ordonna sur-le-champ de lui en faire rebâtir une pareille au même endroit, et il chargea M. Pleyel du soin de remplacer les meubles, le linge, les ustensiles, tout enfin ce que l'incendie avait dévoré, par des effets exactement semblables. Le disciple exécuta l'ordre avec autant d'activité que de sèle; et quand Haydn revint, instruit du désastre d'Eisenstadt, et désolé du sien, il crut un instant que sa maison avait été épargnée comme par miracle. La reconnaissance succéda à la surprise; mais l'unique partition de son *Armide*, qu'il prêtait avec raison à tous ses autres opéras, avait péri, et rien ne pouvait le consoler de ce malheur, dont il n'osait pas même se plaindre, dans la crainte de paraître peu sensible à la générosité qui avait si noblement réparé toutes ses autres pertes. M. Pleyel, après avoir été l'agent des bontés du prince, devint à son tour le bienfaiteur de son maître. Par une infinité heureuse, au moins dans le résultat, il avait fait copier furtivement toute la partition que Haydn ne communiquait à personne, et qu'il avait refusé positivement de lui confier. Cette faute, ou cet acte de prévoyance, rendit le bonheur à Joseph Haydn, dont le chagrin commençait à détruire la santé. »

Par malheur pour ce petit roman, l'incendie de la maison de Haydn eut lieu en 1776, et *Armide* ne fut écrit qu'en 1788. De plus, la partition originale de cet opéra se trouvait en 1810 à Vienne, entre les mains de l'entrepreneur du théâtre de la Porte de Carinthie; enfin, loin de considérer son *Armide* comme le meilleur de ses opéras, Haydn lui prêtait *La Fédeltà premiata* et *L'Orlando paladino*. Tous les renseignements fournis à Framery et à Le Breton par Pleyel manquent d'exactitude.

rieur à Haendel dans les chœurs, sous le rapport de l'élevation des idées et de la grandeur du style. Son premier ouvrage en ce genre fut *le Retour de Tobie* ; il l'écrivit dans sa jeunesse. Plus tard, il en comprit les défauts, et le retoucha ; mais il ne parvint jamais à en faire une composition remarquable. *La Création du monde* est ce qu'il a fait de mieux en ce genre : elle renferme des beautés de premier ordre. On sait quel a été le succès de cet ouvrage, qui restera toujours comme un des beaux monuments de l'art. Moins nerveuse, moins énergique, la cantate des *Quatre Saisons* fut le dernier soupir du talent de Haydn. De beaux morceaux, des traits de génie se font encore remarquer dans cette œuvre.

La fécondité de Haydn ne peut s'expliquer que par l'assiduité régulière au travail qu'il a conservée toute sa vie, comme on l'a vu précédemment. Le nombre de ses ouvrages est si considérable, qu'il n'en avait pas lui-même conservé un souvenir exact dans sa vieillesse. La liste qu'il en a remise à Carpani, pour ses mémoires, renferme 118 symphonies ; 163 morceaux pour le baryton ; 50 divertissements, sextuors et quintettes, pour divers instruments ; 13 concertos, 19 messes, 4 offertoires, 1 *Te Deum*, 1 *Sabat Mater*, 6 motets et chœurs d'église ; 83 quatuors pour 2 violons, alto et basse ; plusieurs œuvres de trios pour 2 violons et violoncelle, ou violon, alto et basse ; 44 sonates pour piano avec et sans accompagnement ; 4 concertos pour orgue et pour clavecin ; 12 divertissements, fantaisies, caprices, etc., pour piano ; 4 oratorios ; 13 cantates à trois et à quatre voix ; 8 opéras allemands ; 14 opéras italiens ; 42 allemandes ; quelques chansons italiennes et des duos pour le chant ; 39 canons à plusieurs voix ; plusieurs chœurs, dont un célèbre, intitulé *la Tempête* ; 32 danses et menuets pour l'orchestre ; 24 chansons et ballades anglaises ; 366 chansons écossaises arrangées avec accompagnement d'orchestre ou de piano ; une ouverture détachée pour le théâtre de Covent-Garden, à Londres, et quelques petites compositions de différents genres. En totalité, environ *huit cents compositions*, grandes et petites. Le détail suivant de tous ces ouvrages est aussi exact qu'on le peut faire aujourd'hui. Il est difficile d'éviter les erreurs dans une telle nomenclature, parce que les éditeurs de France, d'Allemagne et d'Angleterre ont établi des séries différentes dans l'ordre des ouvrages.

OPÉRAS ALLEMANDS : 1° *Le Diable boiteux*, à Vienne. — 2° *Phlémon et Daucis*, petit opéra pour le théâtre des marionnettes des jeunes princes Esterhazy, en 1773. — 3° *Le ballet des sorcières*, pour le même théâtre, 1773. — 4° *Geneviève de Brabant*, pour le même théâtre, 1777.

— 5° *Didon*, pour le même théâtre, 1778. — 6° *Le Voleur de pommes*, 1779. Cet ouvrage a été joué à Berlin en 1791. — 7° *Le Conseil des Dieux*, 1780. — 8° *L'Incendie*, opéra en deux actes. — 9° Musique pour la Comédie *Der Zerstreute* (l'Étourdi). — 10° Musique pour le drame *Gatz de Bertlichingen*. — OPÉRAS-ITALIENS : 11° *La Cantarina*, 1769. — 12° *L'Incontro improvviso*. — 13° *Lo Speciale*. — 14° *La Pescatrice*, 1780. — 15° *Il Mondo della luna*. — 16° *L'Isola disabitata*. — 17° *Armida*, 1782. 18° *L'Infedeltà fedele*. — 19° *La Fedeltà premiata*. — 20° *La Vera costanza*, 1786. — 21° *Acide e Galatea*. 22° *Orlando paladino*, en trois actes. Les airs et l'ouverture de cet opéra, arrangés pour le piano, ont été publiés à Bonn, chez Groshelm, en 1799. — 23° *L'Infedeltà delusa*. — 24° *Orfeo*, à Londres, en 1794. Onze morceaux seulement de cet opéra ont été écrits ; l'ouvrage n'a pas été représenté. Gerber cite un opéra français (*Laurette*) qui aurait été écrit par Haydn, pour Paris, en 1791 ; c'est une erreur : cet opéra est un pastiche arrangé sur des morceaux pris dans les œuvres de ce maître.

II. ORATORIOS : 25° *Il ritorno di Tobia*, commencé en 1763, puis interrompu, et enfin achevé en 1775 ; retouché en 1793. — 26° *Les sept paroles de Jésus-Christ sur la croix*, 1783, pour Cadix. Cette composition fut d'abord écrite en symphonie, et publiée sous cette forme en 1787, à Paris ; plus tard, Michel Haydn, frère de celui qui est l'objet de cet article, y ajouta un texte allemand, et lui donna la forme d'un oratorio. La partition, ainsi arrangée, a paru à Leipzig, chez Breitkopf. — 27° *La Création du monde*, texte du baron Van Swieten, 1<sup>re</sup> édition ; Vienne, 1800, in-fol. La partition a été traduite en français par Desriaux et en Italien par Cerutti ; Paris, Pleyel, 1801, in-fol. La même partition, traduite en français par le comte de Ségur ; Paris, Erard, 1802. Le même ouvrage a été publié en partition pour le piano arrangé par Neukomm ; Vienne, 1800. Idem, avec texte allemand et anglais, à Offenbach, chez André. Idem, avec texte allemand, arrangé par Müller ; Leipzig, Breitkopf et Härtel. Deux éditions de cette partition, réduite, ont été publiées par les mêmes éditeurs. Idem, avec la traduction française de Desriaux et la traduction italienne de Cerutti ; Paris, Pleyel, 1801. Idem, avec la traduction française de Ségur, arrangé pour piano par Steibelt ; Paris, Erard. Idem, traduite en français par Porro ; Paris, Porro, 1801. Idem, en allemand ; Berlin, Rollstab. Idem, avec la traduction italienne de Carpani ; Vienne, 1802. Le même ouvrage a été arrangé plusieurs fois en harmonie pour des instruments à vent, en qua-

tuors pour 2 violons, alto et basse, et en sonates de piano, à Vienne, à Bonn, à Paris, etc. — 28° *Les Quatre Saisons*; avec texte allemand de Van Swieten, en partition; Vienne, 1803. Idem à Leipsick, chez Breitkopf et Härtel. Idem, en partition réduite pour le piano; ibid. Idem, traduite en français par Porro, Paris, Porro. Le même ouvrage a été arrangé en harmonie.

MUSIQUE D'ÉGLISE. 29° Messe à 4 voix et instruments, intitulée *Celensis*. — 30° Deux messes ayant pour titre : *Sunt bona mixta malis*, à 4 voix, orchestre et orgue. — 31° Deux messes brèves, à 4 voix et instruments. — 32° Messe de Saint-Joseph, idem. — 33° Six messes pour le temps de guerre. idem. — 34° Sept messes solennelles, idem. Sept de ces messes ont été publiées à Leipsick, chez Breitkopf et Härtel, en grande partition. La huitième a paru à Vienne, chez Haslinger. La première (en sol) a été publiée à Bonn chez Simrock. Porro a donné aussi à Paris une édition de la messe impériale (en ré) en partition. Novello (voy. ce nom) a publié à Londres seize messes de Haydn arrangées avec accompagnement d'orgue, pour remplacer l'orchestre. — 35° *Stabat mater*, à 4 voix et orchestre, en partition; Leipsick, Breitkopf et Härtel. Une autre édition du même ouvrage a été publiée à Paris, chez Sieber. — 36° *Stabat mater*, différent du précédent; Londres, 1784. Le même, avec un texte allemand arrangé par Hiller; Leipsick. Le même, arrangé pour piano ou orgue, Spire, 1790. — 37° *Grand Te Deum*, à 4 voix et orchestre, en latin et en français; Paris, Porro. — 38° *Petit Te Deum*, à 4 voix et orchestre; Leipsick, Breitkopf et Härtel; Vienne, Diabelli. — 39° Offertoire (*insanx et vanx curx*), à 4 voix, orchestre et orgue, Vienne, Diabelli. Idem, Leipsick, Breitkopf et Härtel. — 40° Offertoire (*O fons pietatis*), à 4 voix, orchestre et orgue; Paris, Porro. — 41° Deux autres offertoires, à 4 voix, 2 violons, alto, orgue, 2 trompettes et timbales, en manuscrit, chez le prince Esterhazy. — 42° *Domine salvum fac*, et *Vival in æternum*, à 4 voix et orgue; Paris, Porro. — 43° *Salve Regina* (en sol mineur), à 4 voix, orchestre et orgue; ibid. — 44° *Salve Regina*, pour soprano solo, orchestre et orgue, en manuscrit, chez le prince Esterhazy. — 45° *Salve Redemptor* (en sol mineur), pour contralto, 2 violons, viole, hautbois obligé, et orgue, en manuscrit. — 46° *Chorus de Tempore*, à 4 voix, 2 violons, viole, 2 hautbois et orgue. — 47° Hymne en allemand (*Allmächtiger, Preis dir und Ehre*), à 4 voix et orchestre, en partition; Leipsick, Breitkopf et Härtel, idem, les parties séparées, à Bonn, chez Simrock. — 48° Hymne en allemand (*Walte*

*gnædig*, etc.), à 4 voix et orchestre, en partition; Leipsick, Breitkopf et Härtel. Idem, les parties séparées; Bonn, Simrock. — 49° *Lauda Sion Salvatorem*, à 4 voix, orchestre et orgue, en manuscrit, chez le prince Esterhazy. — 50° Cantique pour l'avent, en duo pour soprano et basse, avec orchestre et orgue, en manuscrit; idem. — 51° *Les dix Commandements de Dieu*, en dix canons à plusieurs voix; Vienne, 1810. — 52° 56 Graduels à 4 voix et instruments publiés en partition sous ce titre : *Eccelesiasticon, eine Sammlung Classischer Kirchenmusik*; Vienne, Diabelli.

IV. MUSIQUE VOCALE DE CONCERT ET DE CHAMBRE : 53° *Ariane à Naxos*, cantate à voix seule et orchestre; Vienne, Artaria, 1797; Leipsick, Kuhnelt; Paris, Janet; Milan, Ricordi; Bonn, Simrock. — 54° *Der Sturm* (la Tempête), chorur avec orchestre, en italien et en allemand, partition, Leipsick, Breitkopf et Härtel. — 55° Cantate pour soprano solo (*Ahl come il cor mi palpita*) avec orchestre, en partition; Vienne, 1783. On trouve l'analyse de ce morceau dans le *Magasin musical* de Cramer (1<sup>re</sup> ann. p. 1073). — 56° Air pour soprano (*Or vicino a te*), avec orchestre, en partition; Vienne, 1788. — 57° *Plaines de l'Allemagne sur la mort de Frédéric le Grand*, cantate pour voix de baryton avec orchestre, composée en 1787. — 58° 9 Chansons et romances, avec accompagnement de piano; Vienne, Artaria, 1788. — 59° 6 Chants à voix seule et piano, 1<sup>er</sup> recueil; Vienne, Artaria; 2<sup>e</sup> recueil, idem, ibid.; 3<sup>e</sup> idem, ibid.; 4<sup>e</sup> idem, ibid.; 5<sup>e</sup> idem, ibid.; 6<sup>e</sup> idem, ibid. Ces romances et chansons, dont les mélodies sont en général remplies de grâce et de suavité, ont été aussi publiées à Mannheim, chez Heckel; à Leipsick, chez Breitkopf et Härtel, et à Londres, avec un texte anglais. Porro en a fait paraître un choix à Paris, avec une traduction française. — 60° Cantate (*Berenice, che fai?*), avec accompagnement de piano; Vienne, Mollo. — 61° Air italien (*Cara è vero*), avec accompagnement de piano; Leipsick, Breitkopf et Härtel. — 62° Duo intercalé dans l'opéra intitulé *la Cafetiere bizzarra*, Dresde, 1796. 63° *Gott, erhalte Frans der Kaiser* (Dieu, conservez l'empereur François), prière avec accompagnement de piano; Angsbourg, Gombart, 1797. — 64° *Songs and ballads* (Chansons et ballades anglaises, 3 suites); Londres, Preston, 1794. — 65° *A Selection of original scots airs in three parts, the Harmony by Haydn* (Choix de chansons écossaises originales, arrangées à 3 voix, avec accompagnement); Londres, Napier, 1794. — 66° Neuf quatuors à 4 voix, avec accompagnement de piano, en partition; Bonn, Simrock. — 67° Quarante-deux

canons à 3, 4 et 5 voix ; Leipsick, Breitkopf et Härtel. — 68° Trois chants à 3 voix, avec accompagnement de piano, Offenbach, André. — 69° Trois chants à 4 voix avec accompagnement de piano, sur des poésies de Geilert, *ibid.*

V. *Musique instrumentale* : 70° Six symphonies pour l'orchestre (2 violons, alto, basse, 2 hautbois, 2 cors), op. 7 ; œuvre 1<sup>re</sup> de symphonies ; Paris, 1766. — 71° Six *idem*, op. 8 ; *ibid.*, 1766. — 72° Six *idem*, op. 9, *ibid.*, 1767. — 73° Six *idem*, op. 12, *ibid.*, 1771. — 74° Quatre *idem*, op. 13 ; Amsterdam, Hummel, 1772. Trois autres symphonies, dont deux en *ut* et une en *si* bémol, ont été aussi publiées à Paris, dans la même année, comme l'œuvre 13°. — 75° Six *idem*, dont trois en *fa*, 2 en *ré* et une en *ut*, op. 15 ; Paris, 1773. Trois autres symphonies, en *mi* bémol, en *si* bémol et en *sol* mineur, ont été publiées à Berlin, chez Hummel, en 1779, comme l'œuvre 15°. — 76° Trois *idem* à 10 parties (2 violons, alto, basse, 2 hautbois, 2 cors et 2 bassons), en *fa* et deux en *si* bémol, gravées à Lyon et à Londres, aussi comme l'œuvre 15°. Je crois que ce sont les mêmes qui ont paru à Berlin en 1780, comme œuvre 16°. — 77° Six symphonies à 9 parties (2 violons, alto, basse, 2 hautbois, 2 cors et une flûte), dont trois en *ré*, une en *ut*, une en *si* bémol et une en *mi* bémol, op. 29 et 30 ; Paris, 1784. La deuxième de cet œuvre a été célèbre sous le titre de *la Roxolane*. — 78° Trois symphonies à onze parties (2 violons, alto, basse, 2 hautbois, une flûte, 2 cors et 2 bassons), dont une en *ut* et deux en *ré*, publiées à Berlin, chez Hummel, en 1787, comme œuvre 25° ; à Paris, comme œuvre 37° ; à Vienne, comme œuvre 38°. — 79° Trois symphonies à 9 parties, comme œuvre 24° ; à Berlin, chez Hummel, 1788. — 80° Trois *idem*, à 11 parties, en *ré* mineur, *fa* et *sol* ; Paris, 1786, sans numéro d'œuvre, mais chacune séparément ; à Vienne, comme œuvres 38, 39, 40. — 81° Quatre *idem*, rassemblées en un seul cahier par La Chevardière, à Paris, mais sans numéro d'œuvre. La première n'est pas de Haydn, mais de Vanhall ; la deuxième est fort belle, la troisième est la symphonie dite d'*Adieu* (1), incomplète et incorrecte ; le numéro 4 est l'ancienne symphonie de *la Chasse*, précédemment publiée dans un autre recueil. — 82° Trois *idem*, op. 45 ; Paris, La Chevardière, 1783. — 83° Trois *idem*, op. 46, *ibid.* — 84° Trois *idem*, op. 47, *ibid.* —

85° Trois *idem*, op. 49, *ibid.* — 86° Six symphonies à 11 parties, en *ut*, en *sol* mineur, en *mi* bémol, en *si* bémol, en *ré*, en *la*, composées pour le répertoire de la Loge olympique, publiées à Paris comme l'œuvre 51 ; à Vienne, en deux recueils de trois symphonies chaque, œuvres 51<sup>e</sup> et 52<sup>e</sup> ; à Berlin, chez Hummel, en 1789, comme l'œuvre 28° ; à Offenbach, chez André, comme l'œuvre 66°. — 87° *Musica instrumentale sopra le 7 ultime parole del nostro Redentore in croce sieno 7 Sonate, con un introduzione ed al fine un terremoto a 17 parti* ; Vienne, 1789, op. 47, gravée à Amsterdam, et à Paris, chez Sieber. — 88° Trois symphonies à 13 (2 violons, alto, basse, 2 hautbois, 1 flûte, 2 cors, 2 bassons et 2 trompettes), op. 55 ; Paris, Sieber. — 89° Trois *idem*, op. 56, en *ut*, en *sol*, en *mi* bémol, *ibid.* — 90° Trois *idem*, op. 63 ; *ibid.* — 91° Six grandes symphonies à 16 parties (2 violons, alto, basse, 1 flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes et timbales), op. 80, n° 1, 2, 3, 4, 5, 6 ; Paris, Imbault ; *idem*, Sieber, comme œuvre 90° ; *idem* Pleyel. Ce sont les symphonies que Haydn composa pendant son premier voyage à Londres : on y trouve la *Symphonie turque* ou *militaire*, qu'on a prétendu avoir été composée par Haydn pour réveiller l'auditoire anglais de son assoupissement ; mais il a toujours nié cette anecdote. — 92° Six grandes symphonies, op. 91, n° 1, 2, 3, 4, 5, 6 ; Paris, Imbault, publiées chez Pleyel, comme œuvre 96°. Parmi celles-ci, les deux en *ré*, celles en *si* bémol et en *mi* bémol sont les plus belles, et sont, en général, considérées comme les chefs-d'œuvre de Haydn. Les séries de numéros d'œuvres adoptées par les éditeurs sont absolument arbitraires.

Haydn considérait aussi comme des symphonies les pièces de différentes combinaisons d'instruments dont l'indication suit : — 93° Six divertissements, le 1<sup>er</sup> (en *fa*) pour 2 violons, 2 altos, basse, 2 cors et 2 hautbois ; le 2<sup>e</sup> (en *fa*) pour 2 violons, 2 flûtes, 2 cors, 2 bassons et basse ; le 3<sup>e</sup> (en *mi* bémol) pour 2 violons, alto, 2 cors anglais, 2 cors et basse ; le 4<sup>e</sup> (en *ré*) pour 2 violons, basse, 2 flûtes et deux cors, le 5<sup>e</sup> (en *ut*) pour 2 violons, 1 flûte, 1 hautbois, violoncelle obligé et basse ; le dernier (en *sol*) pour 2 violons, 2 altos, 1 flûte et basse. Le recueil de ses divertissements se trouvait en manuscrit chez Breitkopf, à Leipsick, en 1767. — 94° *Écho* en double trio pour 4 violons et 2 basses. Cet ouvrage a été gravé à Paris, chez Porro. — 95° Divertissement (en *rr*) pour 2 violons, 2 violes, basse, 2 flûtes et

(1) Il y a sur cette symphonie plusieurs anecdotes, dont on peut voir les différentes versions dans les *Haydine* de Carpent, mais dont aucune ne paraît être authentique. La moins vraisemblable est celle qui a été rapportée par Framery et Le Breton dans leurs notices.

2 cors, en manuscrit, chez Breitkopf. — 96° Concertino pour 4 violons, alto, violoncelle obligé, contrebasse, 2 hautbois, 1 flûte et 1 basson. Ce concertino a été gravé à Paris, en 1791, chez Boyer, sous le titre de *Symphonie concertante*, et à Offenbach, sous celui de *Sérénade*. — 97° Neuf cassations pour divers instruments, savoir : La 1<sup>re</sup> (en ut) pour 2 violons, basse, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 cors et 2 bassons; la 2<sup>e</sup> (en sol) pour 2 violons, 2 violes, basse, 2 cors et 2 hautbois; la 3<sup>e</sup> (en sol) pour les mêmes instruments; la 4<sup>e</sup> (en fa) pour 2 violons, 2 violes, basse et 2 cors; la 5<sup>e</sup> (en sol) pour 2 violons, 1 flûte, 1 hautbois, violoncelle obligé et contrebasse; la 6<sup>e</sup> (en sol) pour 2 violons, 2 violes, basse et 2 cors; la 7<sup>e</sup> (en ut) pour 2 violons, alto, basse et 2 cors; la 8<sup>e</sup> (en fa, pour 1 violon, alto, basse et 2 cors; la 9<sup>e</sup> (en fa) pour 1 violon, violoncelle obligé, contrebasse et 2 cors. Ces pièces étaient en manuscrit chez Breitkopf, en 1768. — 98° Trois divertissements, le 1<sup>er</sup> (en la) pour 2 violons, 2 violes, et basse; le 2<sup>e</sup> (en sol) pour 2 violons, 2 violes, basse, 1 flûte et 2 cors; le 3<sup>e</sup> (en ut) pour 2 violons, alto, basse, 1 flûte et 2 cors, ibid. — 99° Divertissement pour violon concertant, violoncelle obligé, contrebasse obligée, flûte solo, basson obligé, 2 violons, viole, basse, 2 hautbois et 2 cors; Paris, Sieber, Janet, Porro; Offenbach, André. — 100° Divertissement pour violon, viole, basse, 1 flûte et 2 cors, ibid. — 101° Cassations pour 2 violons, alto, basse et 2 cors (en mi bémol), ibid. — 102° Sextuor pour violon, hautbois solo, cor solo, bason, alto et basse (en mi bémol); ibid. — 103° Six divertissements pour instruments à vent, savoir : Le 1<sup>er</sup> (en si bémol) pour 2 hautbois, 2 cors, 3 bassons et serpent; le 2<sup>e</sup> (en si bémol) pour 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons; le 3<sup>e</sup> (en mi bémol) pour 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 trompettes et 2 bassons; le 4<sup>e</sup> (en fa) pour 2 hautbois, 2 cors, 3 bassons et serpent; le 5<sup>e</sup> (en si bémol) pour 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 trompettes et 2 bassons; le 6<sup>e</sup> (en fa) pour 2 hautbois; 2 cors, 3 bassons et serpent; ibid. — 104° Symphonie pour 2 violons et basse avec des jouets d'enfants, tels qu'une petite trompette, un petit cistre de Nuremberg, un coucou, une caïlle, etc., composée pour les enfants du prince Esterhazy; Paris, Sieber. Je possède en manuscrit original de Haydn un premier morceau de symphonie (en ré), pour 2 violons, alto, violoncelle, contre-basse, flûte, 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes et timbales (inédit); et des copies manuscrites de divertissements non publiés jusqu'à ce jour : le

premier pour flûte, hautbois et basson obligés (en mi bémol), avec deux violons, alto, basse, un second hautbois et 2 cors; le second pour clavecin, hautbois, violon, alto et violoncelle; et le troisième pour hautbois, violon, basse de viole et violoncelle.

Diverses éditions nouvelles, mais non achevées, de la collection des symphonies de Haydn, ont été faites depuis le commencement du dix-neuvième siècle, tant en parties séparées qu'en partition; en voici l'indication : 1° *Collection complète et corrigée des symphonies de Haydn, rédigée d'après les partitions originales*, nos 1 à 36; Bonn, Simrock. — 2° *Symphonies périodiques de Haydn, édition corrigée*, nos 1 à 53; Paris, Sieber. — 3° *Collection de symphonies en partition*, nos 1 à 26; Paris, Le Duc. C'est un choix fait dans les premières symphonies de Haydn. — 4° *Symphonies de Haydn en partition*, n° 1 à 6; Leipsick, Breitkopf et Härtel. Ce recueil contient six des grandes symphonies composées à Londres. — 5° Bibliothèque musicale, collection de quatuors, quintettes et symphonies en partition, belle édition in-8°; Paris, Pleyel et Richault. On y trouve quatre grandes symphonies de Haydn, dont deux ne sont pas dans la collection de Breitkopf. En réunissant ces trois collections, on peut avoir 33 symphonies de ce maître en partition. Beaucoup de symphonies de Haydn ont été arrangées pour divers instruments, pour piano à quatre mains, ou pour piano avec accompagnement. Le recueil le plus considérable de ce genre a pour titre : *Collection de 24 symphonies de Haydn arrangées pour 2 violons, alto, flûte et violoncelle* (avec piano ad libitum), par Salomon; Paris, Gambara. Ce recueil contient un choix de six des plus belles symphonies anciennes, les six de la Loge olympique, et les douze grandes, composées à Londres. Parmi les symphonies arrangées pour piano on remarque les douze grandes, par Rigel; Paris, Pleyel. Les six symphonies de la Loge olympique, par H. Jadin; Paris, Boyer; treize anciennes symphonies choisies, par Reissler; Berlin, Chailier; quatorze autres, par Klage; Berlin, Krieger; d'autres par Reim; Berlin, Schlesinger; d'autres, enfin, par Stegmann; Bonn, Simrock. Une *collection complète des symphonies de Haydn*, arrangées pour piano à quatre mains par Meckwitz, fut annoncée en 1840; mais il n'en a paru que huit numéros, à Berlin, chez Riefenstahl.

V. CONCERTOS POUR DIVERS INSTRUMENTS : 105° Concerto (en ut) pour violon principal, 2 violons, viole et basse, en manuscrit, chez Breitkopf, 1769. — 106° Deuxième concerto, idem (en sol); ibid. — 107° Troisième concerto idem (en sol); en

manuscrit, chez le prince Esterhazy. — 108° Premier concerto pour violoncelle (en *la* majeur, avec 2 violons, alto, basse et 2 cors, en manuscrit chez Breitkopf (1771). — 109° Deuxième concerto pour violoncelle (en *ré*); avec 2 violons, viole et basse, *ibid.* (1772). — 110° Troisième concerto pour violoncelle (en *ré*), 2 violons, viole, basse, 2 hautbois et 2 cors; Offenbach, André. — 111° Premier concerto pour contrebasse (en *sol*), avec 2 violons, viole, basse et 2 cors, en manuscrit, chez le prince Esterhazy. — 112° Deuxième *idem*, (en *fa*), *ibid.* — 113° Concerto pour flûte principale (en *ré*); 2 violons, viole et basse, en manuscrit, chez Breitkopf (1771). — 114° Concerto pour cor (en *ré*), 2 violons, 2 flûtes, 2 cors, alto et basse, perdu dans l'incendie d'Eisenstadt, en 1774. — 115° Deux symphonies Concertantes pour 2 cors, perdues dans le même incendie. — 116° Concerto pour clarinette, chez le prince Esterhazy, en manuscrit. — 117° Concerto pour l'orgue, 2 violons, viole, basse, 2 hautbois, flûte, 2 cors, 2 bassons et 2 trompettes, *ibid.* — 118° Premier concerto pour piano, 2 violons et basse (en *ut*), chez Breitkopf (1771), en manuscrit. — 119° Deuxième concerto *idem* (en *ut*); *ibid.* — 120° Troisième concerto (en *fa*) pour piano, 2 violons, viole et basse, *ibid.*; Paris, 1787. — 121° Quatrième concerto pour piano, 2 violons, viole, basse, 2 hautbois et 2 cors (en *ré*), composé en 1782; Paris, Naderman. — 122° Cinquième concerto pour piano, 2 violons, viole et basse (en *sol*); 1783, *ibid.* Je possède le manuscrit original d'une symphonie concertante de Haydn (en *si* bémol) pour hautbois, violon et violoncelle, avec 2 violons, alto, basse, 2 hautbois, 2 bassons et 2 cors. Cet ouvrage, dont le manuscrit forme 102 pages, est composé d'un premier morceau, d'une romance et d'un rondau.

VI. MUSIQUE POUR LE BARYTON (basse de viole d'amour), instrument favori du prince Nicolas Esterhazy. — 123° Cent vingt-cinq divertissements en trios pour baryton, alto et violoncelle. — 124° Six duos pour deux barytons. — 125° Douze sonates pour baryton, avec accompagnement de violoncelle. — 126° Six morceaux de sérénade pour baryton, violon, alto et violoncelle. — 127° Cinq sérénades pour baryton, violon, alto et violoncelle, flûte, hautbois solo et 2 cors. — 128° Trois sérénades pour baryton, 2 violons, viole et basse. — 129° Une sérénade en trio pour baryton, flûte, et cor. — 130° Une *idem* pour baryton, violon, alto et violoncelle. — 131° Une *idem* pour baryton, 2 violons, viole, basse, hautbois solo et cor. — 132° Trois concertos pour baryton, 2 violons et basse. Ces compositions, au nombre de cent soixante-trois, forment une des

parties les plus considérables des œuvres de Haydn. Une partie a péri dans l'incendie d'Eisenstadt, en 1774; le reste se trouve en manuscrit au palais Esterhazy, à Vienne, et dans les collections de cette famille, en Hongrie.

VII. TRIOS, QUATUORS ET QUINZETTES : 133° Six trios pour deux violons et basse (1<sup>er</sup> en *sol*, 2<sup>e</sup> en *ut*, 3<sup>e</sup> en *si* bémol, 4<sup>e</sup> en *mi* majeur, 5<sup>e</sup> en *ré*, 6<sup>e</sup> en *mi* bémol), composés en 1764, en manuscrit chez Breitkopf; publiés à Paris, chez Sieber. — 134° Six trios *idem* (2 en *fa*, 2 en *mi* majeur, 1 en *mi* bémol et 1 en *si* mineur), en manuscrit chez Breitkopf, 1767, et dans ma bibliothèque. Ces trios sont dignes de figurer parmi les meilleures compositions de Haydn. — 135° Six trios faciles, *idem*, Vienne, Leidesdorf (liv. 1 et 2); Bonn, Simrock. — 136° Deux trios *idem* avec des thèmes variés, en manuscrit chez Breitkopf, 1767. — 137° Six trios pour violon, alto et basse, liv. 1 et 2; Vienne, Mollo; Paris, Sieber. — 138° Trois *idem*, op. 47; Paris, Naderman. — 139° Trois *idem*, op. 55; Offenbach, André. — 140° Cinq trios pour violoncelle concertant, alto et basse, en manuscrit chez Breitkopf, 1771. — 141° Six trios pour 1 flûte et basse, *ibid.* — 142° Quatuors pour 1 violons, viole, et basse, au nombre de quatre-vingt-trois, divisés en dix-sept œuvres, publiés à Vienne, à Paris, Amsterdam, Londres, Offenbach, Bonn, etc., avec des numéros de séries choisis par les éditeurs d'une manière arbitraire. Les planches de la plupart de ces éditions séparées ont été fondues pour faire place à des éditions complètes, parmi lesquelles on remarque : La collection complète publiée à Vienne par Artaria, 4 vol.-reliés; la même, ornée du portrait de Haydn gravé par Guérin; Paris, Pleyel, 4 vol. cartonnés; et la collection choisie, contenant 56 quatuors; Paris, Janet; celle-ci est plus correcte que la précédente. Collection complète des quatuors originaux (83) avec le catalogue thématique; Leipsack, Peters; édition belle et correcte. Pleyel a publié dans sa *Bibliothèque musicale* toute quatuors choisis de Haydn, en partition, 10 volumes in-8°. La collection complète des quatre-vingt-trois quatuors de Haydn a été publiée en partition, à Berlin, chez Trautwein. — 143° Quinquette (en *ut*) pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, op. 73; Paris, Sieber, et Offenbach, chez André, comme œuvre 88°.

VIII. MUSIQUE DE PIANO : 144° *Partita* pour clavecin (en *sol*), 2 violons et basse, en manuscrit chez Breitkopf, 1774. — 145° *Divertissement* (en *ut*) pour clavecin, 2 violons et basse, *ibid.* — 146° Sonates avec accompagnement de violon et violoncelle. Haydn a déclaré à Carpani qu'il

en avait écrit *vingt-neuf*. Elles ont été divisées par les éditeurs de Vienne, d'Offenbach, de Paris, de Londres, etc., en dix œuvres, sur lesquels ils ont placé des séries de numéros arbitraires. Ces vingt-neuf sonates ou trios authentiques se trouvent dans les cahiers 3, 5, 6, 7, 10, et 12 de l'édition complète des œuvres de Haydn pour piano, publiées à Leipsack, chez Breitkopf et Härtel. — 147° Sonates pour piano et violon, au nombre de dix-neuf, qui se trouvent dans les éditions complètes des œuvres de piano publiées à Leipsack, chez Breitkopf, et à Paris, chez Pleyel. Les numéros d'œuvres indiqués par les éditeurs sont absolument arbitraires. — 148° Sonates pour piano seul. Haydn n'en reconnaissait que quinze. La deuxième de l'œuvre 93, publiée par Pleyel, est supposée : elle a été écrite par Cambini. Toutes les sonates de Haydn ont été arrangées par Blasius en quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle; Paris, Pleyel. A l'égard des sonates à quatre mains, publiées sous le nom de Haydn, ce sont des fraudes d'éditeurs; ce grand homme n'a écrit qu'un divertissement de ce genre, qui n'a pas été publié. — 149° Divertissement pour clavecin, violon, 2 cors et basse, en manuscrit, chez le prince Esterhazy. — 150° Deux quatuors pour piano, 2 violons et basse, *ibid.* — 151° Un quatuor pour piano, baryton et 2 violons, *ibid.* Pleyel a publié trois caprices pour piano seul sous le nom de Haydn, op. 60, 70 et 91; mais Haydn n'en reconnaissait qu'un seul (le premier). — 152° Fantaisie pour piano seul, en manuscrit chez le prince Esterhazy. — 153° Divertissement pour piano seul avec 20 variations, *ibid.* — 154° Un thème varié *idem* (en *sol*), *ibid.* — 155° Un thème varié *idem* (en *mi bémol*), *ibid.*

IX. *Solos pour divers instruments.* 156° Six sonates pour violon seul, avec accompagnement de viole; Vienne, Artaria; Offenbach, André; Paris, Sieber. — 157° Thème avec 18 variations pour violon solo et basse, en manuscrit chez Breitkopf. — 158° Deux divertissements pour flûte seule, composés à Londres.

Parmi les biographies de Haydn qui ont été publiées, les plus considérables sont celles-ci : 1° *Brevi notizie istoriche della vita e delle opere di Gius. Haydn*, par Simon Mayr; Bergamo, 1809, in-8°. 2° *Haydn's Biographie, nach mündlichen Erzählungen desselben entworfen und herausgegeben von A. C. Dies*; Vienne, Camesino, 1810, in-8°. M. Dies, auteur de cette notice, était un peintre paysagiste fort estimé, ami de Haydn. Son travail se distingue par des détails curieux sur la vie privée de l'illustre compositeur, narrés avec beaucoup de naïveté. 3° *Biographische Notizen ueber Jo-*

*seph Haydn, von C. A. Greistinger*; Leipsack, Breitkopf et Härtel, 1810, in-8° : notice exacte, mais écrite avec froideur. 4° *Notice sur Joseph Haydn, contenant quelques particularités de sa vie privée relatives à sa personne et à ses ouvrages, etc.*, par N.-E. Framery; Paris, Barba, 1810, in-8°. 5° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Joseph Haydn, membre associé de l'Institut de France, et d'un grand nombre d'académies, lue dans la séance publique de la classe des Beaux-arts, le 6 octobre 1810*, par Joachim Le Breton, secrétaire perpétuel de cette académie; Paris, Baudouin, 1810, in-4°. Ces deux dernières notices, basées sur les mêmes documents, sont remplies d'anecdotes romanesques, et ne méritent pas de confiance. La dernière a été traduite en portugais, avec des additions, par M. Silva-Lisboa : cette traduction a été publiée à Rio-Janeiro, en 1820, in-8°. 6° *Joseph Haydn. Kurze Biographie und aesthetische Darstellung seiner Werke, etc.*, par Jgn. Ern. Ferd. Arnold; Erfurt, 1810, petit in-8°. Cette notice a été reproduite dans le recueil biographique du même auteur intitulé : *Galerie des musiciens les plus célèbres des dix-huitième et dix-neuvième siècles* (Galerie der berühmtesten Tonkünstler); Erfurt, 1816, 2 vol. in-8°. — 7° Kinker (Jean) *Der Nagedachtenis van J. Haydn*; Amsterdam, 1810, in-8° : cette notice est, en grande partie, une traduction hollandaise de celle de Greisinger. 8° *Le Haydn, ovvero lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn, da G. Carpani*, Milan, Buginelli, 1812, 1 vol. in-8°; 2° édition, Padoue, 1823, in-8° de 307 pages : ouvrage rempli de renseignements fournis par Haydn lui-même, qu'on ne trouve pas dans les autres biographies. Une traduction française des parties les plus importantes de ce livre, avec des additions étrangères au sujet, a été faite par Beyle, et publiée comme un ouvrage original, sous le pseudonyme de César Bombet; Paris, 1812, in-8°. L'ouvrage original a été traduit en entier et dans sa forme primitive par M. Mondo, sous le titre : *Haydnés de Carpani*; Paris, 1838, in-8°. — 9° *Essai historique sur la vie de J. Haydn, ancien maître de chapelle du prince Esterhazy*; Strasbourg, 1812, in-8° (sans nom d'auteur). 10° Grosser (J.-E.) *Biographische Notizen über Jos Haydn nebst einer Kleinen Sammlung interessanter Anekdoten und Erzählungen, grassenstheils aus dem Leben berühmter Tonkünstler und ihrer Kunstverwandten* (Notice biographique sur Joseph Haydn, suivie d'un petit recueil d'anecdotes les plus intéressantes et de récits, la plus

grande partie sur la vie des musiciens célèbres, et sur leur profession d'artistes; Hirschberg, 1826, in-8°. — Haydn a été l'objet d'un poème intitulé : *Haydn coronato in Elitona*, par Charles-Antoine Gambarà; Brescia, 1819, in-8°.

**HAYDN** (JEAN-MICHEL), frère du précédent, naquit le 14 septembre 1737, à Rohrau, ou, suivant d'autres renseignements, le 11 du même mois. Après avoir étudié les principes de la musique, de la harpe et du clavecin, dans la maison de son père, il entra comme enfant de chœur à la chapelle impériale de Vienne, pour y chanter la partie de soprano. L'étendue de sa voix était extraordinaire, car elle renfermait trois octaves, depuis le *fa* grave du contralto jusqu'au *fa* suraigu. Le 14 novembre 1748 fut un jour remarquable pour lui; car, ayant chanté devant l'empereur et l'impératrice un *Salve Regina*, LL. MM. furent si satisfaites et de son chant et de sa voix, qu'elles lui firent présent de douze ducats, et le prirent sous leur protection. Ses études de chant ayant été terminées, sous la direction du maître de chapelle Reiter, il se livra à celles de l'orgue et de la composition. Le *Gradus ad Parnassum* de Fux et les ouvrages de Bach et de Graun furent à peu près les seuls moyens d'instruction solide qu'il eût à sa portée; mais tel était son dévouement pour son art, que, sans leçons d'un maître, il acquit une grande habileté comme organiste et compositeur. Quelques biographes, particulièrement l'auteur de la monographie de Michel Haydn, publiée à Salzbourg en 1808, disent qu'il fut appelé à l'âge de vingt ans à la chapelle de Groswarden, en Hongrie; mais les renseignements fournis par Lipowski prouvent qu'il n'y entra en qualité de directeur de musique qu'en 1763, c'est-à-dire à l'âge de vingt-six ans. Cinq ans après, il accepta la place de maître de chapelle de l'évêque de Salzbourg avec le très-faible traitement de 300 florins, le logement et la nourriture. Plus tard ce traitement fut élevé à 600 florins. Dans la première année de son arrivée à Salzbourg, il épousa la fille de l'organiste Lipp, et en eut une fille qui mourut à l'âge de trois ans. La perte de cet enfant le jeta dans une mélancolie profonde qui influa sur le reste de sa vie. Il ouvrit plus tard à Salzbourg une école de composition où plusieurs artistes distingués ont été instruits. En 1801, le prince Esterhazy lui accorda le titre de son maître de chapelle, avec une pension; mais il continua de résider à Salzbourg. Il mourut dans cette ville, le 10 août 1806, à l'âge de soixante-neuf ans. Joseph Haydn considérait son frère comme le meilleur compositeur de musique d'église qu'il y eût de son temps en Allemagne; cet éloge était peut-

être exagéré, car le génie d'invention manque dans les œuvres de ce musicien; mais on doit avouer que son style est en général plus grave, plus convenable pour l'église, que celui de la plupart des compositeurs allemands du dix-huitième siècle. Michel Haydn fut aussi un des meilleurs organistes de son temps. Il se refusa toujours à laisser publier ses ouvrages pendant sa vie, quoique Breitkopf les lui eût demandés.

Les compositions de Michel Haydn sont en grand nombre; on y remarque : I. *Musique d'église avec paroles latines* : 1° *Vingt messes solennelles*. On n'a publié que celle qui a pour titre : *Missa solennis sub titulo Jubilæi (en ut)*, à quatre voix, orchestre et orgue; Mayence, Schott. — 2° *Messe de Requiem (en ut mineur)*, idem, en manuscrit. — 3° *Plusieurs Gloria et Credo détachés*. — 4° *Seize offices*. On a publié ceux dont les titres suivent : (a) *Offertorium pro omni tempore (Laudate Populi universi, Dominum)*, à 4 voix, petit orchestre et orgue, Vienne, Diabelli. (b) *Offertorium (in adoratione nostra)*, idem, ibid. (c) *Offertorium (Quicumque manducaverit)*, à 4 voix, petit orchestre et orgue, ibid. (d) *Offertorium (Ad te, Domine, levavi animam meam)*, pour basse solo et chœur, orchestre et orgue; ibid. — 5° *Cent quatorze graduels*, la plupart avec orchestre et orgue. Diabelli, de Vienne, en a publié vingt-deux en partition. — 6° *Neuf litanies à 4 voix et orchestre* : on n'a publié que celles du Saint-Sacrement, pour chœur et orchestre; Leipsick, Breitkopf et Härtel. — 7° *Graduel des morts (Requiem æternam)*, à 4 voix, orchestre et orgue. — 8° *Cinq Te Deum*, pour chœur et orchestre, en manuscrit. — 9° *Trois vêpres complètes et un Dixit*, idem. — 10° *Quatre Tantum ergo* à 4 voix, petit orchestre et orgue; il en a été publié deux, le premier en *sol*, le second en *ut*; Vienne, Diabelli. — 11° *Deux compiles*, en manuscrit. — 12° *Cinq répons*, idem. — 13° *Deux leçons de téchères*, à 4 voix et orgue; Augsbourg, Gombart, et Leipsick, Breitkopf et Härtel. — 14° *Deux Stellas cæli*, idem, en manuscrit. — 15° *Deux Regias cæli*, avec orchestre, en manuscrit. — 16° *Un Lauda Sion*, idem. — 17° *Un Alma*, idem. — 18° *Un Ave Regina*, idem. — 19° *Un Salve Regina*, idem. — II. *Musique d'église avec paroles allemandes*. — 20° *Quatre messes à 4 voix*, orchestre et orgue, en manuscrit. Il en a été publié une à Salzbourg, dont on a fait deux éditions. — 21° *Un graduel allemand (Hier befiñdet sich die Majestät)*; Vienne, Haslinger. — 22° *Un idem, avec orgue obligé (en ut)*; Salzbourg, Hacker. — 23° *Un air d'église, en ar-*



manuscrit. — 24° Une litanie, idem. — 25° Un *Te Deum*, idem. — 26° Quatre vêpres chorales. — 27° Un *Regina cæli*. — 28° Plusieurs cantiques avec et sans accompagnement. — III. OPÉRAS; ORATORIOS. — 29° *Andromeda e Perseo*, opéra italien en trois actes. — 30° *Endymion*, opéra. — 31° *Der blüssende Sünder* (le Pécheur pénitent), oratorio. — 32° *Le repentir de saint Pierre*, oratorio, en 2 parties. — 33° *Der Kampf der Busse und der Bekehrung* (le combat du repentir et de la conversion), oratorio. — 34° Oratorio pour le *Jubilé*. — 35° *Der fröhliche Wiedersehen* (la Joyeuse clarté), opéra. — 36° *Patritius*, opéra. — 39° *Tapferkeit* (Bravoure), opéra. — 40° *Der englische Patriot* (le Patriote anglais). — 41° Plusieurs chœurs. — 42° Plusieurs cantates. — 43° Différents airs d'opéra. — IV. MUSIQUE INSTRUMENTALE : 44° Trente symphonies à grand orchestre. Il en a été gravé trois, sans numéro, à Vienne, chez Artaria. — 45° Deux petites symphonies (*partite*), en manuscrit. — 46° Une *sérénade* pour petit orchestre, idem. — 47° Une pastorale, idem. — 48° Deux concertos pour violon principal, 2 violons, viole et basse, le premier en si bémol, le second en sol, en manuscrit chez Breitkopf, 1771. — 49° Concerto pour flûte, en manuscrit. — 50° Deux divertissements à six instruments, idem. — 51° Trois divertissements à 5 instruments, idem. — 52° Deux quintettes pour 2 violons, 2 violes et violoncelle. Il en a été publié un (en fa) chez Pleyel à Paris, et chez Haslinger à Vienne. — 53° Trois nocturnes pour 2 violons, 2 violes et violoncelle, en manuscrit. — 54° Une pièce pour 2 clarinettes, 2 cors et basson. — 55° Un quatuor pour violon, cor anglais, violoncelle et contre-basse. — 56° Sept marches. — 57° Neuf suites de menuets. — 58° Plusieurs volumes d'airs de ballets. — 59° Environ cinquante chansons allemandes et canons. Longtemps après la mort de Michel Haydn, le P. Martin Bischofreiter, moine bénédictin du couvent de Saint-Pierre, à Salzbourg, a publié, sous le titre de *Partitur Fondament*, un recueil posthume de soixante-quatorze *partimenti* pour l'accompagnement de la basse chiffrée, composés pour l'instruction de ses élèves; Salzbourg, Mayer, 1833, petit in-fol. obl.

**HAYES (WILLIAM)**, né à Hanbury en 1708, fut dans sa jeunesse organiste de l'église Sainte-Marie à Shrewsbury. Plus tard, l'orgue de l'église du Christ, à Oxford, étant devenu vacant, il obtint la place, et alla se fixer dans cette ville. Il y prit les degrés de docteur en musique, et fut nommé professeur de l'université et organiste de plusieurs collèges. Ce fut aussi

lui qu'on choisit pour toutes les fêtes musicales d'Oxford, jusqu'à sa mort, qui arriva en 1779. Le docteur Hayes a publié à Shrewsbury une collection de ballades anglaises. Il a laissé en manuscrit dans quelques églises d'Oxford des antennes et d'autres pièces de musique religieuse. Des *glees*, *catches* et *canons* à plusieurs voix, de sa composition, ont été imprimés à Londres. Le premier livre a paru en 1757. Le deuxième fut publié en 1763. Un supplément, formant le troisième livre, est sans date. Le quatrième livre n'a paru qu'après la mort de l'auteur, par les soins de son fils. En 1742, Hayes avait publié, sous le titre de *Vocal and Instrumental Musik, in three parts*, un recueil contenant : 1° L'ouverture et les airs d'un divertissement (masque) de *Circé*. — 2° Une sonate en trio et des ballades, airs et cantates. — 3° Une ode composée pour obtenir le baccalauréat en musique. Hayes a mis aussi en musique une ode de Collins sur les passions, qui a été publiée à Londres, avec un beau portrait du compositeur. Hayes a fait imprimer des observations fort dures sur le traité de l'expression musicale d'Avison, sous ce titre : *Remarks on the Essay on Musical expression*; Londres, 1753, in-8°. On a aussi de lui : *Anecdotes of the five Music Meetings, or Account of the charitable foundations at Churchlangton, in which many misrepresentations and gross falsehoods, contained in a book intitled : The History of the above Foundations, are fully detected and confuted, upon indubitable evidence* (Anecdotes sur les cinq assemblées musicales, etc.); Londres, 1768, in-8°; Blankenburg (*Zusätze zu J. G. Sulzers allgem. Theorie der schænen Künste*, t. 2, p. 412) est tombé dans de singulières erreurs à propos de cet ouvrage. Il l'indique d'abord sous le nom de *Hanbury*, qui est le lieu de la naissance de Hayes, puis sous celui-ci. Gerber n'a pas manqué de copier exactement Blankenburg et de faire deux articles de *Hanbury* et de *Hayes*; Lichtenthal (*Diction. e Bibliogr. della Musica*) s'est douté qu'il y avait identité dans les ouvrages, mais il a choisi le nom de lieu préférablement au nom véritable de l'auteur, et il a ajouté la faute d'écrire *Harbury* pour *Hanbury*. Forkel ne parle de l'ouvrage sous aucun de ces noms, dans sa Littérature générale de la Musique. Hayes fut le collaborateur du docteur Boyce pour la collection de musique d'église intitulée *Cathedral Music*.

**HAYES (PHILIPPE)**, docteur en musique, fils du précédent, naquit à Oxford vers 1739. Son père lui enseigna la musique, et jeune encore il fut admis comme chanteur dans la chapelle

royale. Cet emploi l'obligea à demeurer à Londres jusqu'à la mort de son père, dont il fut le successeur comme professeur à l'université d'Oxford. Ses compositions consistent principalement en *Antiphones* et *Services* pour l'église, qui sont restés en manuscrit, et six concertos pour le clavecin publiés à Londres en 1768. Hayes était d'un embonpoint extraordinaire, et passait pour un des hommes les plus gros de l'Angleterre. Rees dit (dans son *Encyclopédie*) qu'avec peu de génie et beaucoup de vanité et d'envie, il fut toujours malheureux; il usait si mal du pouvoir que lui donnait sa place, qu'il se fit des ennemis de tous les autres musiciens. Personne n'entrait à l'université, par curiosité ou par tout autre motif, qu'il ne s'en alarmât. Au mois de mars 1797, il s'était rendu à Londres pour une fête musicale; le 19 du même mois il se sentit subitement indisposé, après s'être habillé; une maladie sérieuse se déclara bientôt, et le 27 il cessa de vivre. De magnifiques funérailles lui furent faites à Saint-Paul, et le chœur de Westminster se joignit à celui de cette église pour lui rendre les derniers honneurs.

**HAYLEY** (WILLIAM), poète anglais, né à Earham, dans le duché de Sussex, vers 1770, a fait imprimer un poème sur la musique, intitulé : *The Triumph of Music, a poem in six cantos*; Chichester, 1804, in-4°.

**HAYM** (JEAN), musicien allemand, parait avoir vécu à Augsbourg dans la seconde moitié du seizième siècle. On connaît sous son nom un recueil de litanies intitulé : *Litaniz textus triplex* : 1° *De Dulcissimo nomine Jesu*. — 2° *De Beata Maria semper Virgine*. — 3° *De Omnibus Sanctis; quibus singulis præfixa est quadruplex harmonia quatuor vocibus composita*; Augustæ, apud Josiam Werly, 1582, in-4° obl.

**HAYM** (GILLES), chantre et chanoine de l'église collégiale de S.-Jean, à Liège, y occupa cette position vers le milieu du dix-septième siècle. Il jouissait de la réputation de savant compositeur. Ferdinand de Bavière, électeur de Cologne et prince de Liège, le choisit pour diriger la musique de sa chapelle : plus tard il fut appelé chez le duc de Neubourg pour y remplir les mêmes fonctions. On a publié de la composition de ce prêtre : *Missæ Sex quatuor vocibus concinendæ; Antwerpiz, apud hæred. P. Phalesii*, 1651. Le portrait de Haym a été gravé à Liège, en 1647.

**HAYM** (NICOLAS-FRANÇOIS), littérateur et musicien, naquit à Rome de parents allemands, vers 1679. Son éducation fut brillante, et il acquit des connaissances étendues dans les sciences

et dans les arts, particulièrement dans la poésie et la musique. Au commencement du dix-huitième siècle, il se rendit à Londres avec le dessein d'y établir une maison de banque; mais il ne donna point de suite à cette affaire. Ayant conçu le projet d'introduire la musique italienne en Angleterre, il s'associa pour une entreprise d'opéras traduits en anglais avec Clayton et Despart. Le premier ouvrage de ce genre qu'il arrangea fut la *Camilla* de Bononcini; puis il donna le *Pirro* et le *Demetrio* de Scariatti; il y ajouta quelques morceaux de musique de sa composition, qui ont été publiés à Londres en 1709. Hawkins en a conservé un air dans le cinquième volume de son *Histoire de la Musique* (p. 165). On connaît de sa composition en manuscrit six cantates pour deux voix. L'arrivée de Hændel en Angleterre, et le succès de son *Rinaldo*, causèrent la ruine de l'entreprise de Haym et de ses associés. En vain écrivirent-ils à plusieurs reprises dans *Le Spectateur* pour désigner l'ouvrage et le compositeur qui nuisaient à leurs succès, le public fut sourd à leurs plaintes, et ils durent renoncer à une entreprise ruineuse. Haym passa en Hollande, y vécut quelque temps et y publia, en 1713, des *Sonate da Camera*, pour 2 violons et basse continue, op. 1 et 2; Amsterdam, Roger. De retour à Londres, il s'attacha à Hændel et écrivit pour lui les livrets de quelques opéras italiens, tels que *Etearco*, *Teseo*, *Flavio* et *Rodelinda*. Vers le même temps, il composa aussi deux tragédies et publia une belle édition de la *Gerusalemme liberata* du Tasse, en 2 vol. in-4°. On lui doit une description des médailles, pierres gravées et statues qui existaient alors dans quelques cabinets de l'Angleterre; il la publia sous ce titre : *Il Tesoro britannico delle Medaglie antiche, etc.*, 2 vol. in-4° avec fig., en italien et en français; Londres, 1719-1720. En 1726, il fit paraître dans la même ville : *Notizie de libri rari nella lingua italiana*. Une bonne édition augmentée et corrigée de cet ouvrage a été publiée longtemps après la mort de l'auteur à Milan, en 1771, 2 vol. in-4°. On y trouve des renseignements utiles sur quelques livres rares concernant la musique. Haym conçut le projet d'écrire une histoire de la musique et en publia le prospectus; elle devait former 2 volumes in-4°; mais l'auteur ne put trouver plus de 46 souscripteurs, et il renonça à son projet. Haym est mort à Londres, non pas au mois de mars 1729, comme il est dit dans la *Biographie universelle*, mais le 11 août de la même année.

**HAYN** (FRÉDÉRIC-GOTTLÖB), pianiste, né à Dresde en 1771, est mort en 1804, organiste de

l'église de la ville, à Wurzen. Il a publié de sa composition : 1° Petites pièces pour piano ; Leipsick, G. Fleischer. — 2° Variations sur l'air allemand : *Die Milch ist gesunder* ; Dresde, Hilscher. — 3° Danses écossaises, anglaises, etc., pour le piano ; Leipsick, Fleischer.

**HAYNE** ou **HEYNE**, musicien belge du quinzième siècle, dont le nom flamand était *Van Ghiseghem* (Voy. GHIZEGHEM).

**HAYOUL** (BAUBOUIN), ecclésiastique français, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle et fut maître de musique de l'église Saint-Nicolas-des-Champs, à Paris. Il a publié un recueil de motets de sa composition à 6, 7, 8 et 9 voix, sous ce titre : *Sacra Cantiones 6, 7, 8 et 9 vocum, quas cum vivæ voci, tum omnis generis instrumentis musicis commodissime applicari possunt* ; Parisii, apud Adr. Le Roy et Rob. Ballard, 1584, in-4° obl. Cet ouvrage a été réimprimé à Nuremberg, en 1587. in-4° (voy. *Biblioth. philos.* de Paul Balduanus, p. 186).

**HEAD** (F.-A.), organiste à Ashfield, dans le Devonshire, où il se trouvait en 1840, est auteur d'une collection de chants à trois voix pour les 150 psaumes, suivis de quelques hymnes et autres chants pour le service divin, laquelle a été publiée sous ce titre : *Choral Psalmody, or a Collection of tunes to be sung in parts without instruments by all Village Choirs, etc.* ; Londres, Cramer, Addison et Beale. 1840, in-8° obl.

**HEATHER** (GUILLAUME-ÉDOUARD), musicien anglais, né en 1784, est fils d'un tapissier. Dès l'âge de quatre ans, il étudia la musique sur une vieille épinette qui se trouvait dans le magasin de son père. Un ami de celui-ci le fit entrer comme enfant de chœur à St-Paul, où il reçut une éducation musicale. Après avoir terminé ses études, il chanta tour à tour dans les églises catholiques et dans les temples protestants. En 1798, il embrassa une nouvelle carrière, et se fit chanteur d'opéra. Il parcourut l'Angleterre, menant la vie joyeuse de comédien ambulante, puis revint à Londres où il se fixa. On a de lui une très-grande quantité de *glees*, *ballades*, *chansons*, etc., etc., plusieurs morceaux pour le piano et pour la harpe, une marche pour piano et musique militaire, des études pour le chant et des mélodies hébraïques : tous ces morceaux ont été publiés à Londres. Il y a aussi fait paraître un ouvrage intitulé : *Treatise on the present state of Piano-Forte study* (Traité de l'état actuel de l'étude du piano) ; Londres, 1826, Heather est auteur de la musique d'un opéra représenté à Covent-Garden sans succès, sous le titre de *The Kondecept*.

**HEBENSTREIT** (PANTALON), inventeur de l'instrument auquel on a donné son nom, était un violoniste distingué : il exerça d'abord la profession de maître de danse à Leipsick. Il était né en 1660, à Eisleben, dans le comté de Mansfeld. Poursuivi par ses créanciers, il fut obligé de s'enfuir de Leipsick et de se cacher chez le prédicateur du village de Mersebourg. Un tympanon qu'il y trouva lui suggéra l'idée de perfectionner cet instrument : ce fut l'origine du *Pantalon*. Il lui donna des dimensions quatre fois plus grandes, et le monta de deux rangs de cordes pour chaque note, l'un de cordes à boyaux, l'autre de cordes métalliques. Du reste, il le jouait avec deux baguettes, comme on joue le tympanon. En 1705, il se rendit à Paris, et se fit entendre devant Louis XIV : il le charma par son habileté extraordinaire à jouer de son instrument, qui n'avait point encore de nom ; ce prince lui donna celui de l'inventeur. Le *Dialogue sur la Musique des Anciens*, de l'abbé de Châteauneuf, doit son origine à l'effet que produisit Hebenstreit chez Ninon de Lenclos, un jour où il s'y était fait entendre. Voici la description que fait l'abbé de Châteauneuf du *Pantalon*, qu'il avait vu et qu'il avait entendu jouer par Hebenstreit lui-même :

« C'était une espèce de *Tympanum*, composé  
« de plus de deux cents cordes tendues par quantité de chevalets sur une planche de bois ordinaire, longue de six pieds, épaisse d'un ponce  
« et sans aucune concavité. Mais ce qu'on y remarquait de plus singulier (parce qu'on l'avait  
« inutilement tenté jusqu'ici), c'est qu'au lieu de  
« cordes de clavessin (qui se sentent toujours  
« de l'aigreur de leur matière), c'étaient des  
« cordes de luth. On admira longtemps la nouveauté de cet instrument, sans concevoir quel  
« son pouvoient produire deux bâtons très-légers en frappant sur des cordes de cette espèce, qui sembloient avoir besoin d'être touchées avec les doigts, et qui de plus étoient  
« placées sur un bois épais et solide ; mais dès  
« qu'il eut commencé à préluder on ne fut plus  
« occupé qu'à admirer son exécution, qui bientôt après parut encore plus étonnante que ses  
« lumières et son génie » (*Dial. sur la Mus. des Anciens*, p. 5).

Cette description du *Pantalon* ne ressemble pas exactement à celle que Forkel a donnée dans son *Almanach musical* de 1782 (p. 29), ni à celle du *Dictionnaire de musique* de Koch ; dans cette dernière on trouve un corps sonore creux qui n'existait pas originairement. Nul doute que dans le nombre très-petit de personnes qui joèrent du *pantalon*, après Hebenstreit, il ne s'en soit trouvé :

quelqu'une qui ait modifié la construction primitive de l'instrument.

De retour en Allemagne, en 1706, Hebenstreit fut engagé à Eisenach en qualité de maître de chapelle et de danse de la cour. Deux ans après, l'électeur de Saxe, roi de Pologne, l'appela à Dresde, comme musicien de la chambre pour jouer du pantalon, aux appointements de deux mille écus (7,500 francs), somme énorme pour ce temps. On sait qu'il vivait encore en 1730; mais l'époque précise de sa mort n'est pas connue. Ses meilleurs élèves furent Bender et Gumpelhuber. Après eux le pantalon fut longtemps négligé. Il y a lieu de croire que les perfectionnements de cet instrument sont dus à Gebel, autre élève de Hebenstreit (voy. GAZET), et que c'est lui qui y a appliqué la table d'harmonie. Vers la fin du dix-huitième siècle, un musicien de Ludwigslust, nommé Noell, essaya de remettre en vogue le pantalon; mais il obtint peu de succès.

**HEBENSTREIT** (...), directeur de musique au théâtre Leopoldstadt de Vienne, né vers 1812, s'est fait connaître comme compositeur par un premier opéra représenté dans cette ville en 1836, au théâtre Leopoldstadt, sous le titre : *Das Zauberdiaadem* (Le diadème enchancé). Vers la fin de la même année, il donna, au même théâtre, une pantomime féerie intitulée *Pierrot als Wittwer* (Pierrot devenu veuf). Au mois de février 1837, il fit représenter au même théâtre *Die Wunderschätze* (Les impôts surnaturels), petit opéra féerie, auquel succédèrent, dans la même année et dans les suivantes, divers ouvrages de même nature; productions d'un talent médiocre.

**HEBERLE** (A.), flûtiste à Vienne, s'est fait connaître par les compositions dont les titres suivent : 1° Premier concerto pour la flûte (en sol), avec accompagnement de 2 violons, alto, basse, 2 hautbois et 2 cors; Vienne, Haslinger. — 2° Deuxième idem (en ré); ibid. — 3° Sept variations pour flûte, violon et violoncelle; ibid. — 4° Six allemandes, idem; ibid. — 5° Trois œuvres de duo pour 2 flûtes; ibid. — 6° Duo pour flûte et violon; ibid. — 7° Douze variations pour 2 flûtes; ibid. — 8° Deux airs variés pour flûte seule; ibid. — 9° Concerto pour czakan (flûte douce), avec 2 violons, alto, basse et 2 cors; ibid. — 10° Sonate brillante pour czakan et piano; ibid. — 11° Variations pour czakan, 2 violons, alto basse et 2 cors. — 12° Huit variations pour flûte et guitare; ibid.

**HEBERT-TURBRY**. Voy. **TURBRY**.

**HECHT** (ÉDOUARD), pianiste et compositeur, est né en 1832, à Dürkheim, dans la Hesse.

Il n'était âgé que de deux ans lorsque son père (Henri Hecht) alla se fixer à Francfort-sur-le-Mein, comme professeur de chant; plus tard il y eut la direction d'une société chorale. Dès l'âge de quatorze ans le jeune Hecht commença à se faire connaître par son talent sur le piano et par des essais de composition. En 1851 il se rendit à Paris, et y publia ses premières productions. Depuis lors il s'est fixé en Angleterre, où il se livre à l'enseignement de son instrument. Il a publié des *Lieder* comiques, des quatuors pour des voix d'homme, 6 pièces de salon pour le piano, et quelques autres ouvrages de peu d'importance.

**HECK** (JEAN-GASPARD), musicien allemand, établi à Londres, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un traité d'harmonie et d'accompagnement intitulé : *Art of playing Thorough-bass with correctness, according to the true principles of composition, fully explained by a great variety of examples, in various styles, etc.*; Londres, 1793, in-4°. On a aussi du même auteur un autre livre sur le même sujet et qui a pour titre : *A complete System of Harmony, or a regular and easy Method to attain the fundamental knowledge and practice of Thorough-Bass* (Système complet d'harmonie, ou méthode régulière et facile pour acquérir la connaissance fondamentale et la pratique de la basse continue); Londres (s. d.), in-4° de 26 pages avec 19 pages gravées d'exemples et de basse chiffrée. Burney fixe la date de 1768 à la publication de ce livre. Malgré leurs titres pompeux, ces deux ouvrages sont au-dessous de la critique : d'une part, on n'y trouve que des règles empiriques qui ne se rattachent à aucune doctrine; d'autre part, les exemples sont fort mal écrits, et l'on y voit à chaque instant des successions d'octaves et d'autres fautes grossières.

**HECKEL** (WOLFFEN), luthiste, vécut à Strasbourg vers le milieu du seizième siècle. Il s'est fait connaître par un recueil de compositions pour deux luths, lequel a pour titre : *Lauttenbuch, von mancherley und lieblichen Stücken, mit zweyen Lautten zusammen zu schlagen, etc.* (Livre de luth, composé de différentes pièces agréables pour jouer avec deux luths réunis, etc.); Strasbourg, Chr. Müller, 1562, in-4° oblong. Cet ouvrage, dont les exemplaires sont très-rare, contient des chansons allemandes, françaises et italiennes, des danses, fantaisies, *ricercari*, pavannes et sauteries. Le volume est formé de 4 feuillets préliminaires et de 224 pages.

**HECKEL** (JEAN-CHRÉTIEN), diacre à Augsbourg, né en cette ville en 1747, est auteur d'un

petit écrit intitulé : *Beschreibung der Steinschen Melodica, eines neu erfundenen Clavierinstruments* (Description de la *Melodica* de Stein, instrument à clavier nouvellement inventé); Augsburg, 1772, in-8°.

**HECKEL** (CHARLES-FERDINAND), éditeur de musique à Mannheim et compositeur, est né à Vienne, en 1800. On lui est redevable de charmantes éditions portatives des œuvres instrumentales de Mozart et de Beethoven en partition. On a de sa composition des *Lieder* et des danses pour le piano.

**HECKER** (A.-J.), *cantor* à Potsdam, au commencement du dix-neuvième siècle, est auteur d'un petit écrit intitulé : *Ueber den Gesang in Schulen und Kirchen* (Sur le chant dans les écoles et dans les églises); Berlin, 1815, in-8°.

**HECQUET** (CHARLES-JOSEPH-GUSTAVE), littérateur et compositeur, né à Bordeaux, le 22 août 1803, fit ses études au collège de Troyes, puis alla suivre les cours de l'école de droit à Paris, en 1821, et fut reçu avocat à la cour royale de cette ville en 1824; mais il ne plaida jamais. Doué d'instinct pour la musique, il l'étudia d'abord à peu près seul jusqu'au moment où Paer se chargea de lui enseigner la composition. Ses premiers essais de musique datent de 1830; il écrivit alors un grand nombre de morceaux de musique nouvelle pour des vaudevilles, dont la plupart étaient d'Ancelet, et parmi lesquels on remarque *La Mendiant*, *Le Favori*, *La Comtesse d'Egmont*, etc. Quelques-unes de ces légères productions ont obtenu un succès populaire. M. Hecquet écrivit, en 1834, pour le théâtre de Versailles, un opéra en deux actes, dont Carmouche, alors directeur de ce théâtre, avait fait les paroles : c'était un vaudeville joué autrefois au théâtre de la rue de Chartres et à celui des *Nouveautés* de Paris, sous le titre : *La Fiancée de la Clyde*. L'ouvrage fut représenté en 1835, à Versailles, et les connaisseurs remarquèrent dans la musique de la fantaisie et de la vérité dramatique. Une maladie de foie, dont M. Hecquet fut atteint vers le même temps, lui fit perdre presque entièrement plusieurs années pour ses travaux. En 1844 la Société des concerts du Conservatoire fit exécuter dans une de ses séances *Le Roi Lear*, grande scène lyrique de cet artiste, pour voix de basse, avec chœur et orchestre, qui fut chantée par Barroillet. En dépit des préventions des habitués de ces concerts contre toute musique dont les auteurs ont le tort de n'être pas encore enterrés, l'ouvrage de M. Hecquet fut si bien applaudi, qu'il fut exécuté de nouveau dans un des concerts de l'année suivante, et chanté avec un égal succès par Herman Léon. Le mauvais vou-

loir et l'absence d'intelligence qu'on remarque chez la plupart des directeurs de théâtres lyriques de Paris, obstacles à peu près insurmontables pour les compositeurs que ne favorisent pas certaines circonstances fortuites, furent aussi l'écueil contre lequel vinrent échouer les aspirations de M. Hecquet. Il avait écrit plusieurs partitions : il ne put en faire entendre une seule. Je me trompe; *Le Braconnier*, charmant petit acte mélodieux, bien écrit et bien instrumenté, fut joué au théâtre de l'Opéra-Comique, au mois d'octobre 1847. Un bon quatuor, un duo, un air de femme, une romance de ténor, et d'excellents couplets rythmiques, firent le succès d'une pièce d'ailleurs assez médiocre. La carrière semblait enfin ouverte pour le compositeur; mais bientôt arrivèrent les brutalités de la révolution de 1848, qui la fermèrent de nouveau. C'est ainsi que s'est gaspillée l'existence de plus d'un artiste de mérite, par l'effet de circonstances inévitables, et par le détestable système administratif des théâtres de France. Repoussé des voies du musicien, M. Hecquet dut rentrer dans celles du littérateur, qu'il avait déjà suivie avec honneur, esprit et talent, et neuf années s'écoulèrent avant qu'il pût de nouveau aborder la scène comme compositeur (Quelle scène! *Les Bouffes parisiens*!) Le 24 juin 1856 il y fit jouer *Mariette et Gras-René*, opérette en un acte. Un caractère bouffe plein de gaieté, une rare distinction dans les idées, enfin, une harmonie élégante et pure, sont les qualités qui se font remarquer dans ce petit ouvrage, trop bon pour le lieu où il a été donné, pour ses misérables interprètes, et pour le public auquel il était destiné. On a de M. Hecquet des morceaux détachés, parmi lesquels se fait remarquer la ballade de *Marie Tudor*, publiée en 1833.

Le début de M. Hecquet dans la littérature fut sa collaboration avec Ancelet dans une jolie comédie (*Madame du Châtelet*), jouée avec beaucoup de succès en 1832. Attaché en 1833 au *Courrier Français*, alors dirigé par V. Lapelouze, il y a publié, pendant deux ans, des nouvelles en feuilletons. Des morceaux du même genre furent aussi donnés par lui au *Journal du Commerce*, et au *Capitole*. En 1841, il succéda à Mainzer, pour la critique musicale, au *National*, et la continua jusqu'à la suppression de ce journal, par le coup d'État du mois de décembre 1851. Il y avait fait aussi de la critique littéraire, et depuis 1848 jusqu'à la fin de l'été de 1850, il avait pris une part très-active à la politique de ce journal. L'éditeur de musique Troupenas (voy. ce nom), ayant fondé en 1842 *La Mélo-die*, journal hebdomadaire, ce fut M. Hecquet

qui en fit la plus grande partie pendant toute son existence. Ce fut lui aussi qu'on chargea de tout ce qui concernait la musique dans l'*Illustration*, dès sa création, en 1843 : il y continua sa collaboration jusqu'en 1847, où Bousquet (voy. ce nom) lui succéda. Après la mort prématurée de cet artiste, M. Hecquet reprit sa position dans cette revue illustrée : au moment où cette notice est publiée, il y continue la critique musicale. La *Revue et Gazette musicale de Paris* compte aussi cet artiste littéraire au nombre de ses collaborateurs. On a de M. Hecquet une *Histoire de madame de Maintenon* (Paris, Hachette et C<sup>ie</sup>, 1853) ; bon livre dont la première édition a été rapidement épuisée, et dont on prépare la seconde.

**HEDING** ou **HEDINE** (JACQUES DE), poète et musicien, né en Picardie, mourut vers 1270. Les manuscrits de la Bibliothèque impériale, à Paris, nous ont conservé deux chansons notées de sa composition.

**HÉDOUIN** (PIERRE), littérateur et amateur des arts aussi zélé que distingué, est né à Boulogne (Pas-de-Calais), le 28 juillet 1789. Fils de Nicolas-Joseph Hédouin, contrôleur général, puis directeur général des postes et relais de France, il est, par sa mère, de la famille du célèbre compositeur Monsigny (voy. ce nom). Doué d'heureuses dispositions pour la musique, il cultiva cet art dès sa première jeunesse ; mais destiné au barreau, il fut envoyé à Paris vers 1809, pour y suivre les cours de droit, et exerça ensuite la profession d'avocat pendant trente ans, dans sa ville natale. Pendant la durée de ses études à Paris, ses relations avec son parent Monsigny, avec Grétry, et les succès populaires qu'avaient alors *Félix*, le *Déserteur*, *Zémire et Azor*, *Richard Cœur de Lion*, et d'autres ouvrages de ces compositeurs, remis au théâtre par Elleviou, exercèrent sur son goût une influence tout en faveur de la musique française. Le charme des mélodies et la vérité dramatique, qui forment le caractère distinctif des œuvres de ces musiciens célèbres, étaient en harmonie avec son organisation, plus qu'aucun autre genre de musique. Peut-être aussi le défaut d'habitude d'entendre de la musique italienne et allemande est-il pour quelque chose dans le goût un peu exclusif pour la musique française qui se fait apercevoir dans la plupart des écrits de M. Hédouin. Quoi qu'il en soit, en dépit des graves occupations de son état, M. Hédouin continua toujours à s'occuper avec amour de son art de prédilection : une multitude de nocturnes, de romances, dont il avait fait aussi les paroles, et la moitié de l'opéra intitulé *la Prévention* (en collaboration avec Alexandre

Piccinni), furent les fruits de ses loisirs. Parmi ses romances, dont un grand nombre ont paru dans les *Souvenirs des Ménestrels* (Voy. Lafflé) et dans d'autres recueils, on a distingué *La Nouvelle Nina*, *Les adieux de Velleda*, *l'Heureux, Marie, Dors, petit*.

On a peine à comprendre qu'au milieu de ses occupations du barreau, M. Hédouin ait pu satisfaire à l'immensité de ses productions littéraires ! Ainsi qu'il le dit lui-même dans une lettre que j'ai sous les yeux, il a fait une myriade de vers en tous genres, répandus dans les recueils de temps : il a fourni des poèmes, cantates et scènes à Paër, Elwart, Catrufo, Rigol, Jules Godefroid, Dessauer, etc. un nombre de 942 ! Il a pris part à la rédaction des *Annales romantiques*, des *Annales archéologiques*, du *Ménestrel*, du *Nord musical*, des *Souvenirs des Ménestrels*, de *l'Artiste*, et a fondé à Boulogne un journal politique, littéraire et musical intitulé *L'Annuaire*. En 1824, il a publié, à Paris, chez Boudouin, une nouvelle qui a pour titre : *Marie de Boulogne ou la communication*. La première édition est anonyme : l'ouvrage fut attribué à M<sup>me</sup> de Souza ; mais la seconde édition porte le nom du véritable auteur. On a aussi de M. Hédouin les *Souvenirs historiques et pittoresques du Pas-de-Calais*, un volume in-4°, orné de belles gravures, et une édition complète de *Notre-Dame de Boulogne* avec des illustrations et des fac-simile d'autographes.

M. Hédouin est ici considéré particulièrement dans ses travaux littéraires relatifs à la musique. Un de ses premiers écrits fut l'*Éloge historique de Monsigny*, publié à Paris, en 1821, in-8°. Il a été réimprimé, avec l'addition d'une anecdote relative à l'opéra *Félix*, ou *l'enfant trouvé* (l'un des plus beaux ouvrages de ce compositeur), dans un recueil des œuvres de l'auteur relatives aux arts, publié sous ce titre : *Mosaïque* (Valenciennes, 1856, 1 vol. in-8° de 600 pages). Le même recueil contient une notice intitulée : *Gossec, sa vie et ses ouvrages*. Cette notice parut pour la première fois dans les *Archives du Nord* (troisième série ; tome troisième) ; puis elle fut reproduite avec quelques suppressions dans le *Ménestrel*, journal de musique publié à Paris. Elle offre beaucoup d'intérêt et fournit des renseignements qu'on ne trouve pas ailleurs. Les autres écrits relatifs à la musique contenus dans la *Mosaïque* sont : 1° *De l'abandon des anciens compositeurs*. Ce morceau est une réponse à cette question : *La musique est-elle un art qui doit être soumis à l'empire de la mode ?* Il fut publié en 1835 dans *Le Monde dramatique*, journal qui avait pour rédacteur en chef Gérard

de Nerval. — 2° *Ma première visite à Grétry* : narration simple et touchante. — 3° *Richard Cœur de Lion de Grétry. Détails historiques et anecdotes sur cet ouvrage*. — 4° *Lesueur*, Notice sur sa vie avec un appendice. — 5° *Meyer-Beer à Boulogne-sur-Mer* : article écrit pour un journal, en 1838, avec une addition. — 6° *Paganini*. Appréciation du talent et de l'homme. — 7° *Joseph Dessauer* : lettre insérée dans le *Ménestrel*. — 8° *Trois anecdotes musicales* (sur Lesueur, M<sup>me</sup> Dugazon et Gluck). Le reste de l'intéressant volume intitulé *Mosaïque* contient des notices de peintres, de littérateurs et d'artistes dramatiques. La dernière production de M. Hédouin relative à l'art de la musique est une notice sur la grande cantatrice M<sup>me</sup> Scio; Valenciennes, 1858, in-8°.

Lié d'amitié avec la plupart des artistes célèbres, M. Hédouin fit de sa maison, à Boulogne, pendant trente ans, le rendez-vous de ceux de toutes les nations qui allaient prendre les bains de mer ou qui se rendaient en Angleterre. On appelait cet asile des arts cosmopolites *L'Hôtel de l'Europe*. En 1842, M. Hédouin alla se fixer à Paris, il entra au ministère des travaux publics, en qualité de chef de bureau. Il occupa cette position jusqu'en 1850, où il fut nommé commissaire du gouvernement de première classe et envoyé à Valenciennes pour la surveillance administrative des chemins de fer. Amateur de tous les arts, il a réuni une belle collection de tableaux et d'objets de curiosité. Il est membre des sociétés académiques des Enfants-d'Apollon, de Sainte-Cécile et de l'Institut historique de Paris; honoraire de la Société des antiquaires de la Morinie, et des académies de Valenciennes, Anvers, Arras, Douay, Calais, Dunkerque et Boulogne.

**HEEGMANN** (ALPHONSE), membre de la Société impériale des Sciences, de l'Agriculture et des Arts de Lille, est né dans cette ville, en 1802. Fils d'un des banquiers les plus honorables du chef-lieu du département du Nord, il succéda à son père, en 1835; mais le désir de se livrer sans obstacles aux mathématiques, qui avaient été l'objet constant de ses études, et indépendant par sa fortune, il quitta les affaires en 1849. Au nombre des mémoires qu'il a fait insérer dans les volumes publiés pour la Société impériale des Sciences, etc., de Lille, se trouve celui qui a pour titre : *Examen de la théorie musicale des Grecs*. Il en a été tiré des exemplaires séparés; Lille, 1852, in-8° de 79 pages. Les autres ouvrages de M. Heegmann, publiés par la même société sont : 1° *Mémoire sur la sphère* (Géométrie). — 2° *Mémoire sur quelques formules algébriques relatives à l'amortissement*. — 3° *Sur l'ancien sys-*

*tème de crédit en France*. — 4° *Études sur la trigonométrie*. — 5° *Théorie de la réfraction astronomique*; très-beau travail qui fait le plus grand bonheur à son auteur. M. Heegmann est membre de la Société philomatique de Paris.

**HEEREN** (ARNOLD-HERMANN-LOUIS), professeur à l'université de Göttingue, né à Brême, le 27 octobre 1760, fit un voyage en Italie, vers 1794, et peu de temps après son retour en Allemagne, il obtint son emploi de professeur. On a de lui une bonne dissertation intitulée : *De chor' Græcorum tragici natura et indole ratione argumenti habita*; Göttingue, 1784, in-4° de 48 pages.

**HEERWAGEN** (FRÉDÉRIC-FERDINAND-TRAUGOTT), pasteur à Marche-Uhfeld sur l'Aisch, près d'Erlangen, né à Battenheim, en Franconie, mort le 10 mars 1812, est auteur d'un livre intitulé : *Literaturgeschichte der evangelische Kirchenlieder aus der alten, mittlern und neuern Zeit* (Histoire littéraire des chants de l'Église évangélique des temps anciens, moyens et modernes), 2 parties in-8°, Neustadt-sur-l'Aisch et Schweinfurt, 1792-1797. Cet ouvrage est tiré principalement des livres de chant de Bayreuth, Brunswick, Berlin et Anspach. Le prospectus de la troisième partie fut publié en 1799, mais elle n'a point paru. Elle devait contenir l'histoire littéraire des livres de chant publiés dans les trente dernières années du dix-huitième siècle, celle de quelques livres de chant particulier et de leurs mélodies, des recherches sur les poèmes de drames, oratorios, et cantates d'église, et sur les poésies des collections de cantiques à l'usage des catholiques; enfin des tables de matières et d'auteurs. Une nouvelle édition des deux premières parties du livre de Heerwagen a été publiée à Vienne en 1802.

**HEIDENREICH** (FRÉDÉRIC), facteur d'orgues, a construit celui de Geroldagrün, en 1771, dont la réception a été l'occasion d'un petit écrit ayant pour titre : *A l'installation du nouvel et bon orgue du facteur Heidenreich, qui a eu lieu le 18 août 1771. devant une assemblée nombreuse et choisie*. L'auteur de cet opuscule y explique la nature et la combinaison des jeux de l'orgue.

**HEIDENREICH** (GEORGES-CHRISTOPHE), organiste et facteur d'orgues à Tunnstædt, dans la Thuringe, a construit, depuis 1770 jusqu'en 1791, quelques ouvrages plus ou moins importants. Gerber dit que les additions qu'il fit dans cette dernière année à l'orgue de l'église de la Trinité, à Sondershausen, n'ont point réussi. Heidenreich est mort à Tunnstædt, en 1800, à l'âge de plus de soixante ans.

**HEIDENREICH.** Voy. HRYDENREICH.

**HEIDFELD** (JEAN), né en Westphalie, vers la fin du seizième siècle, fut d'abord professeur de théologie à Herborn, puis pasteur à Ebersbach. On a de lui un livre intitulé : *Sphinx theologico-philosophica*; Herborn, 1631, in-8°. Le 30<sup>e</sup> chapitre (p. 1055-1071) traite de la musique. Il existe une traduction allemande de cet ouvrage.

**HEILMANN**, famille de facteurs d'orgues et de pianos, jouissait de quelque réputation vers la fin du dix-huitième siècle, et au commencement du dix-neuvième. Le père, facteur de la cour de l'électeur de Mayence, mourut en cette ville vers 1798. Son fils, Joseph Heilmann, facteur de pianos, comme lui, et pianiste assez distingué, s'établit à Erfurt, en 1802 : il était alors âgé d'environ trente-quatre ans. Ses grands pianos ont été estimés en Allemagne, quoiqu'ils fussent inférieurs à ceux de Schiedmayer et de Stein, sous le rapport de la qualité du son. Comme compositeur, Heilmann s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1<sup>o</sup> Deux rondeaux pour piano seul; Offenbach, André. — 2<sup>o</sup> Variations sur l'air allemand; *Wir winden dir den J.*; Mayence, Schott. — 3<sup>o</sup> Trois chants à voix seule, avec accompagnement de piano; ibid. — 4<sup>o</sup> Six chants avec accompagnement de piano; Francfort, Hoffmann. — 5<sup>o</sup> Sonatine, op. 6; ibid. — 6<sup>o</sup> Deux rondes sur des thèmes de *Robert-le-Diable* et de *Zampa*; Cologne, Dunst. — 7<sup>o</sup> Airs de *Zampa* variés; ibid. — 8<sup>o</sup> Sonatines faciles, op. 16; ibid. — 9<sup>o</sup> Variations sur le chœur des filles de *Freyschütz*; Mayence, Schott.

**HEINE.** Voy. HEYNE.

**HEIMSOCHT** (Fr.), littérateur allemand sur qui tous les biographes de l'Allemagne gardent le silence, mais qui appartient à l'époque actuelle. En 1845 il vivait à Bonn, sur le Rhin. On a de lui un écrit intitulé : *Die Wahrheit über den Rythmus in den Gesängen der alten Griechen. Nebst einem Anhang über die Ausführung der griechischen Gesänge* (La vérité sur le rythme dans les chants des anciens Grecs. Suivie d'un supplément sur l'exécution du chant grec); Bonn, Henry et Cohen, 1845, in-8°.

**HEINEFETTER** (SABINE), cantatrice, née à Mayence, en 1805, de parents pauvres, apprit d'abord la musique par routine, et parcourut dans sa jeunesse quelques villes de l'Allemagne, chantant et s'accompagnant de la harpe dans les lieux publics. Un musicien de quelque célébrité l'entendit à Francfort, en devint épris et lui donna des leçons. Ses progrès furent rapides, et ses premiers essais sur le théâtre de Francfort furent heureux. Elle était âgée d'environ vingt ans lorsqu'elle se rendit à Cassel, où elle trouva dans

Spohr, sinon un bon maître de chant, au moins un grand musicien, qui dirigea ses études vers la connaissance du beau style de la musique allemande. En 1827, M<sup>lle</sup> Heinefetter donna quelques représentations au théâtre de Berlin, et y fit admirer la beauté de sa voix, son extérieur noble, et la chaleur de ses intentions dramatiques. De retour à Cassel, elle y fut engagée à vie pour le théâtre de la cour. La faveur publique et les bontés du prince semblaient, en effet, devoir l'y fixer pour toujours; mais quelques désagréments survenus dans ses relations particulières la décidèrent à rompre ses engagements par la fuite. Elle vint à Paris vers la fin de 1829, et y fut engagée au Théâtre-Italien. M<sup>lle</sup> Sontag et M<sup>lle</sup> Malibran y brillaient alors d'un éclat égal, dans des genres différents; M<sup>lle</sup> Heinefetter comprit bientôt qu'elle avait beaucoup d'études à faire pour se soutenir, même à un rang inférieur, à côté de ces femmes célèbres. Ses débuts avaient fait peu de sensation; elle ne se laissa point abattre, et, guidée par Tadofini, bon maître de chant, alors directeur de musique et accompagnateur de l'Opéra-Italien, elle apprit à poser le son et à vocaliser par une meilleure méthode que celle qu'elle avait eue jusque-là. Le public remarqua ses progrès dans la *Zelmira*, et l'encouragea par ses applaudissements. Ce fut surtout dans le rôle d'*Elvire*, de *Don Juan*, qu'elle obtint ses plus beaux succès. Ce rôle avait toujours été chanté à Paris par des actrices qui ne le comprenaient pas : M<sup>lle</sup> Heinefetter le joua avec un sentiment tout allemand, et se montra digne d'être placée à côté de M<sup>lle</sup> Sontag, admirable dans *Donna Anna*, et de M<sup>lle</sup> Malibran, non moins remarquable dans *Zerlina*.

De retour dans sa patrie, M<sup>lle</sup> Heinefetter y fut boudée par ses compatriotes, qui s'obstinèrent à la trouver moins bonne, quoiqu'elle eût certainement acquis des qualités importantes qui lui manquaient auparavant. Elle ne retrouva son ancienne gloire qu'à Vienne. Là, on apprécia mieux les avantages du chant italien que dans le nord de l'Allemagne; M<sup>lle</sup> Heinefetter y fut applaudie avec enthousiasme et y chanta pendant une année entière. Après avoir donné des représentations à Koenigsberg, à Mayence, et dans quelques autres villes de second ordre, elle partit pour l'Italie, et chanta à Milan dans le carnaval de 1832, avec un brillant succès, particulièrement dans les opéras de Bellini et de Donizetti. Le retentissement des éloges qui lui furent alors accordés par les journaux italiens lui fit retrouver à Berlin la faveur dont elle jouissait autrefois. *I Capuletti*, *La Straniera*, *Anna Bolena* furent pour elle des occasions de



triomphes; le dernier de ces ouvrages fut surtout favorable au développement de son talent. Depuis 1833 jusqu'à l'automne de 1836, elle parut avec éclat sur les principaux théâtres de l'Allemagne. Il paraît que dans les derniers temps la justesse de ses intonations n'a pas été irréprochable, car ayant reparu à Milan à l'automne de 1836, elle n'y a plus eu le même succès qu'à son début dans cette ville. En 1839, elle était à Florence. On la retrouve à Weimar en 1842, puis à Strasbourg et à Breslau. Sa dernière apparition en public se fit à Francfort, en 1844 : dès lors elle disparaît du monde musical, et l'on n'a plus de renseignements sur sa personne. On connaît sous le nom de M<sup>lle</sup> Heinefetter une romance imprimée à Mayence, chez Zimmermann.

**HEINEFETTER (CLARA)**, sœur de la précédente, née à Mayence, le 17 février 1816, débuta au Théâtre Impérial à Vienne, le 16 janvier 1831, dans le rôle d'Agathe du *Freyachtz* de Weber : elle y chanta avec succès jusqu'en 1837. Dans cette année, elle fit un voyage en Allemagne et chanta à Berlin, où elle fut applaudie, puis à Mannheim. Plus tard, elle fut connue sous le nom de M<sup>me</sup> *Stöckel Heinefetter*. Elle est morte dans une maison d'aliénés, à Vienne, le 23 février 1857. Depuis deux ans, sa raison s'était dérangée.

**HEINEFETTER (FATME)**, autre sœur de Sabine, chanta à Vienne en 1834, puis fut attachée au théâtre de Pesth jusqu'en 1840, époque où elle épousa un noble nommé *Miklowitz*, et quitta la scène.

Trois autres sœurs des précédentes ont été attachées comme cantatrices à divers théâtres de l'Allemagne. Ève Heinefetter chanta à Berlin, en 1829, à Dessau en 1835, et à Halle dans la même année. Nanette Heinefetter chanta aussi à Berlin en 1824; mais elle quitta la scène presque immédiatement après. *Catinka Heinefetter*, douée d'une belle voix, fut attachée au théâtre d'Aix-la-Chapelle en 1837, et chanta à Bruxelles en 1840. La mort tragique d'un de ses amants, tué par un rival dans son appartement, l'obligea de s'éloigner de cette ville et d'aller à Paris, où elle chanta au Théâtre-Italien jusqu'à la fin de 1841. Elle fut ensuite attachée au théâtre de Lille, où elle était encore en 1843. On la retrouve à Marseille en 1845; mais, après cette date, elle disparaît de la scène. Elle s'est retirée à Bade, où elle était en 1858, dans une position aisée. Il y a eu aussi une cantatrice nommée *Sophia Heinefetter* au théâtre de Prague, en 1833 : j'ignore si elle était de la même famille.

Trois frères des sœurs Heinefetter ont été connus comme violonistes membres de diverses chapelles en Allemagne. Un autre frère, qui

était violoncelliste, fut attaché au théâtre de la cour, à Mannheim, pendant plusieurs années.

**HEINEKEN (NICOLAS)**, musicien allemand fixé à Londres, vers 1820, est né en Saxe, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître avantageusement par huit psaumes à quatre parties, sur la traduction anglaise avec accompagnement d'orgue. Ces morceaux, d'une mélodie suave et d'une bonne harmonie, ont paru sous ce titre : *Eight Psalm-tunes in score, with an accompaniment for the organ or piano-forte*; Londres, 1820.

**HEINICHEN (JEAN-DAVID)**, maître de chapelle du roi de Pologne, électeur de Saxe, naquit le 17 avril 1683 à Cressau, village près de Weissenfels, où son père était prédicateur. Dans les dernières années du dix-septième siècle, Heinichen entra à l'école Saint-Thomas de Leipzig, sous la direction du cantor Jean Schelle. Kuhnau, organiste de Saint-Thomas, ayant succédé à Schelle en 1700, comme maître de cette école (cantor), Heinichen prit de lui des leçons de clavecin et de composition. Les études de contrepoint surtout l'occupèrent longtemps, et le rendirent un des musiciens les plus savants de l'Allemagne.

En sortant de Saint-Thomas, il étudia le droit à l'université de Leipzig; il y obtint des succès, car après avoir quitté cette ville, il exerça pendant plusieurs années la profession d'avocat à Weissenfels. A cette époque, l'Opéra de Leipzig était florissant : trois auteurs, M<sup>les</sup> Döbner, s'y faisaient remarquer par leur mérite dans l'art du chant, et Melchior Hoffmann y brillait comme compositeur. C'est à ces circonstances qu'on attribue le développement du goût de Heinichen pour la musique dramatique; car il avait naturellement plus de penchant pour les compositions scientifiques. Après quelques années passées à Weissenfels, il retourna à Leipzig, et y écrivit plusieurs pièces dans lesquelles il imita le style de Hoffmann. Il employa aussi une partie de cette époque de sa vie à écrire un traité de la basse continue. Il venait de le publier, lorsqu'un certain conseiller de Geitz, qui allait en Italie, lui offrit de le conduire gratuitement jusqu'à Venise. Heinichen saisit avec empressement cette occasion et se rendit, en effet, dans cette ville, qui était alors renommée pour ses opéras. Il y écrivit en 1713 pour le théâtre Saint-Angelo un opéra sérieux intitulé *Calpurnia*, et *I passai per troppo amore*. Le directeur de ce théâtre voulut retirer le second ouvrage après la deuxième représentation; mais le public le demanda avec instances, et le succès se soutint pendant plusieurs soirées. Poussé par

quelque motif d'animosité contre le compositeur, ce directeur éleva ensuite des discussions pour le paiement de 200 ducats de Venise qu'il devait à Heinichen; il fallut que celui-ci souffrit un procès qui n'était pas jugé quand il fut obligé de se rendre à Rome, où il était demandé. La mauvaise fortune semblait le poursuivre, car les espérances qu'on lui avait données ne se réalisaient pas dans la capitale du monde chrétien. Son caractère sombre et chagrin s'irritait de ces contrariétés; cependant il reprit courage parce qu'un certain abbé, qui passait pour être un peu devin, lui prédit que tel jour, qu'il désigna, il lui arriverait quelque chose d'heureux. Cette journée se passa cependant sans que personne vint le voir et sans qu'il entendit parler de rien. Le soir il sortit de fort mauvaise humeur, mais en rentrant chez lui il trouva quelques mots écrits sur sa porte, où on l'engageait à passer dans un endroit indiqué; il s'y rendit, et apprit que le prince d'Anhalt Cœthen voulait l'engager en qualité de compositeur de sa cour. Ce prince, grand amateur de musique, jouait bien du violon et chantait agréablement: ce fut lui qui, plus tard, prit J.-S. Bach à son service. Il envoya Heinichen, et lui fit visiter plusieurs grandes villes d'Italie; mais, par des motifs qui sont ignorés, celui-ci ne suivit pas le prince en Allemagne. Il retourna à Venise, où il apprit que son procès avait été gagné, et que l'entrepreneur était obligé de lui payer tout ce qu'il lui devait. L'électeur de Saxe était alors dans cette ville; il allait quelquefois chez une cantatrice nommée *Angioletta*, élève du Conservatoire des Incurables, qui aimait à chanter des cantates de Heinichen. Elle en fit entendre quelques-unes au prince, qui prit goût à cette musique, et qui engagea l'auteur à son service, en qualité de maître de chapelle. Heinichen arriva à Dresde en 1718, et écrivit deux sérénades qui furent exécutées par les habiles chanteurs italiens du théâtre de la cour, entre autres par la Faustina, qui fut depuis la femme de Hase. En 1720 il composa un opéra qui devait être chanté pour l'anniversaire de la fête de l'électeur; mais Senowau, mécontent de son rôle, ne voulut pas le chanter et se prit d'une violente querelle avec le compositeur. Dans un moment d'humeur, causé par ces tracasseries, le prince renvoya toute sa troupe d'opéra italien. Heinichen n'eut plus alors d'autre occupation que de diriger la chapelle catholique de la cour. Il ne vécut pas assez pour voir le rétablissement de l'Opéra de Dresde, si brillant quelques années après, car il mourut à l'âge de quarante-six ans, le 16 juillet 1729.

Heinichen ne paraît pas avoir été un musicien

de génie; mais il avait du savoir, comme le prouve son traité de la basse continue, quoiqu'il n'eût pas bien compris l'importance ni la nature des compositions conditionnelles, basées sur le contrepoint. La première édition de cet ouvrage a pour titre : *Neu erfundene und gründliche Anweisung, wie ein Musicliebender auf gewisse vortheilhaffte Arth (sic) komme zu vollkommener Erlernung des Generalbasses, entweder durch eigenen Fleiss selbst gelangen, oder durch andere kurz und glücklich dahin angeführt werden, dargestellt, dass er so wohl die Kirchen als theatralischen Sachen, insonderheit auch das Accompagnement des Recitativs Styls wohl verstehe und geschickt zu tractiren wisse* (Instruction fondamentale et nouvellement inventée, qui, par une méthode certaine et profitable, peut conduire un amateur de musique à la connaissance complète de la basse continue, etc.); Hambourg, 1711, 248 pages in-4°. Ce livre est divisé en deux parties, chacune de cinq chapitres. Heinichen refondit entièrement son ouvrage vers la fin de sa vie, et le publia sous ce titre : *Der Generalbass in der Composition, oder : neue und gründliche Anweisung wie ein Music-liebender etc.* (La Basse continue dans la composition, ou instruction, nouvelle et solide, etc.); Dresde, 1728, 1 vol. in-4° de plus de mille pages. Ce livre est important en ce qu'il est un résumé de l'état de la science existant en Allemagne et en Italie antérieurement au système de Rameau.

Heinichen a laissé en manuscrit : 1° Plusieurs messes composées pour la chapelle de la cour de Dresde. — 2° *Hélène et Pâris*, opéra allemand représenté à Leipzig, en 1709. Cet ouvrage a été suivi, à la même époque, de plusieurs divertissements dramatiques du même auteur, dont les titres sont oubliés. — 3° *Calpurnia*, opéra italien, représenté à Venise, en 1713. Cet ouvrage a été traduit en allemand et représenté à Leipzig, en 1716. — 4° *Fazzi per troppo amore*, à Venise, en 1713. — 5° *Serenata*, pour le jour de naissance du prince héréditaire de Saxe, à Venise, en 1717. — 6° Deux sérénades pour le jour de naissance du prince héréditaire de Saxe, à Dresde, en 1718 et 1719. — 7° Un opéra, dont le titre est inconnu, et qui devait être exécuté à Dresde en 1720. — 8° Huit cantates à voix seule, 2 violons, viole et clavecin. Six de ces cantates se trouvaient en manuscrit chez Breitkopf en 1761. — 9° Deux solos pour violon (en *mi bémol* et en *ut majeur*). — 10° Fugue pour le clavecin (en *mi bémol*), et plusieurs autres compositions instrumentales.

On trouve en manuscrit de Heinichen à la B.

bibliothèque royale de Berlin : 1° *Requiem* à 4 voix et instruments (en ut majeur). — 2° Messe entière à 4 voix et instruments (en ré majeur). — 3° Autre messe entière à 4 voix et instruments (en ré majeur). — 4° *Kyrie* et *Gloria* à 4 voix et instruments (en ré majeur). — 5° *Te Deum* idem (en ré majeur). — 6° Deux *Pange lingua* à 4 voix et instruments (en ré mineur). — 7° Quatre cantates italiennes avec et sans instruments.

**HEINLEIN** (PAUL), directeur de musique et organiste de l'église Saint-Sebalde, à Nuremberg, naquit en cette ville, le 11 avril 1826. En 1846 il séjourna à Linz et à Munich; l'année d'après, il visita l'Italie et y fit admirer son habileté sur le clavecin et sur quelques instruments à vent. Il paraît qu'il s'arrêta à Rome pendant quelque temps, et qu'il y augmenta ses connaissances dans la composition et dans l'art de jouer de l'orgue. De retour à Nuremberg, il y obtint une place au chœur de Saint-Sebalde; puis, en 1858, le titre de directeur de musique de cette église lui fut accordé. Ses compositions, qui consistent en motets, cantates d'églises et pièces d'orgue, étaient fort estimées de son temps : elles sont restées en manuscrit. Doppelmayer cite aussi de Heinlein, dans ses notices sur les artistes de Nuremberg, des toccates, des fantaisies, des fugues et des *ricercari* pour le clavecin. Heinlein est mort le 6 août 1886.

**HEINRICH** (JEAN-GOTTFRIED), né à Schwiebus vers 1810, fut d'abord organiste à Züllichau, et fut appelé, en 1846, à remplir les mêmes fonctions à Sorau. On a de lui des chorals variés pour l'orgue, en trois suites, dont il a été publié une deuxième édition en 1839, à Berlin, chez Paetz. On a publié aussi de Heinrich le 103<sup>me</sup> psaume pour quatre voix d'homme, et des cantates d'église pour un chœur des mêmes voix.

**HEINRICHS** (JEAN-CHRÉTIEN), né à Hambourg vers 1760, fit ses études à Lubeck et à Riga, puis se rendit à Pétersbourg, où il fut attaché à l'administration du royaume et nommé professeur d'une école de statistique fondée par le gouvernement. On manque de renseignements sur sa vie, depuis le commencement du dix-neuvième siècle. Heinrichs s'est fait connaître comme littérateur par un écrit intitulé : *Entstehung, Fortgang und jetzige Beschaffenheit der russischen Jagdmusik* (Origine, progrès et état actuel de la musique de chasse russe), Pétersbourg, Schnorr, 1796, 5 feuilles grand in-4° de xiv et 24 pages, avec des planches représentant les instruments, leur tablature en partition, leur description et des exemples de musique. Cet ouvrage contient une description intéressante de

la musique des cors russes, perfectionnée par Maresch, et la biographie de celui-ci.

**HEINRICHS** (ANTOINE-PHILIPPE), né le 11 mars 1781 à Schönbüchel, en Bohême, apprit dans sa jeunesse la musique, le piano et le violon. Devenu négociant, il se livra à de grandes spéculations et fonda des fabriques dans le lieu de sa naissance, à Schönlinden et à Georgswalde; mais le retrait du papier-monnaie de l'Autriche ayant ruiné plusieurs grandes maisons de commerce, leur perte entraîna la sienne : il ne lui resta rien de son ancienne opulence, et le chagrin le détermina à s'expatrier. Il s'embarqua pour l'Amérique, et cacha son existence dans une cabane située au milieu des bois, près de Kentucky. Là, cherchant des ressources dans ce qu'il avait appris autrefois de musique, il composa d'instinct quelques mélodies qui se répandirent dans le pays, et qui lui firent de la réputation. Dans ces circonstances, sa femme, qui était restée en Bohême mourut, et Heinrichs épousa en secondes noccs une Américaine qui lui apporta quelque bien; mais bientôt il perdit encore celle-ci, et cet événement le ramena en Europe. Arrivé à Londres, il y dissipa en peu de temps ce qu'il possédait, et n'eut d'autre ressource que d'entrer comme violoniste dans l'orchestre d'un petit théâtre. Il avait publié à Boston quelques-unes de ses premières compositions; à Londres, il fit paraître des chansons anglaises, *La ronde du Diable*, morceau pour le piano dédié à Mendelssohn-Bartholdy, et une fantaisie pour le même instrument sur un thème de Paganini. Ses ouvrages imprimés sont au nombre d'environ vingt œuvres. Il a d'ailleurs écrit plusieurs ouvertures et symphonies; entre autres, une de ces dernières est à 34 parties. Ayant eu connaissance du concours ouvert à Vienne pour la composition d'une symphonie, il voulut se mettre au nombre des candidats; mais il vint trop tard, car le concours était fermé, et le prix avait été décerné à M. Lachner. Un des objets de son voyage en Allemagne était de retrouver une fille qu'il avait eue de son premier mariage; elle était allée elle-même à la recherche de son père en Amérique lorsqu'il arriva. En 1841 on retrouve Heinrichs à New-York, où il se livrait à l'enseignement du piano. Il y avait publié plusieurs morceaux pour cet instrument et des chansons. On assure que la musique de cet artiste est d'une originalité très-remarquable, particulièrement dans le rythme.

**HEINROTH** (JEAN-AGUSTE-GUNTHER), docteur en philosophie et directeur de musique à l'université de Göttingue, est né à Nordhausen, dans la Thuringe, le 10 juin 1780. Son père (Christophe-Théophile Heinroth) fut, pendant

soixante-deux ans, organiste de l'église Saint-Pierre, dans cette ville. L'aîné des frères, Théophile Heinroth, avec qui celui qui est l'objet de cet article a été souvent confondu, étudia la théologie à Halle, et la musique sous la direction de Türk. Il a composé quelques morceaux qui ont été attribués à Jean-Auguste Günther. Celui-ci ayant montré dès son enfance beaucoup de goût pour la musique, son père lui enseigna le piano et les principes de l'harmonie. Après avoir fait des études préparatoires au collège de Nordhausen, il alla les continuer à l'université de Leipzig avec Müller, et à Halle avec Türk; ces deux artistes contribuaient puissamment à son instruction dans l'art et dans la science. Ses études terminées, Heinroth alla en qualité de précepteur chez le pasteur Kummel, à Gittelde, endroit situé au pied du Harz, et deux ans plus tard il entra comme professeur à l'institut de Jacobson, à Seesen. Cette institution était naissante à cette époque. Par ses efforts, M. Heinroth lui donna une direction nouvelle. Pendant ce temps, il restait fidèle à ses études théologiques et prêchait quelquefois avec succès. Son aversion pour l'oppression de Napoléon, qui pesait alors sur l'Allemagne, lui inspira des chansons satiriques en bas allemand contre ce conquérant; elles se répandirent partout et furent chantées par le peuple du nord de l'Allemagne. Plus tard, il montra la même violence dans un écrit sur les suites de l'incendie de Moscou, dans un poème héroïque en cinq chants, intitulé *La Quintessence du royaume de Westphalie*.

Occupé de réformes dans le culte israélite, Jacobson trouva dans M. Heinroth beaucoup de secours pour ce qui concernait la musique. Celui-ci fit à Seesen les premiers essais d'une nouvelle liturgie musicale, qu'il étendit ensuite aux synagogues fondées à Cassel et à Berlin dans les mêmes vues. Plusieurs mélodies composées par lui sont maintenant en usage dans les temples juifs de Hambourg, de Leipzig et d'autres villes. En 1818, M. Heinroth fut appelé à Göttingue, pour remplacer Forkel. La tâche était difficile; car d'une part, celui-ci, uniquement occupé de l'histoire de la science, avait laissé tomber la pratique de l'art dans une complète inertie; de l'autre, la réputation de Forkel, sous le rapport de l'érudition musicale, était en si grande vénération parmi les amis qu'il avait laissés à Göttingue, et en général dans toute l'Allemagne, que son successeur devait rencontrer beaucoup de difficultés à ne pas paraître trop inférieur au mérite de ce savant. M. Heinroth organisa d'abord des concerts académiques réguliers où les étudiants de l'université prenaient une part ac-

tive. Ce fut aussi vers cette époque qu'il commença à s'occuper des moyens de faciliter l'étude du chant choral pour le peuple, et d'en simplifier la notation pour la mettre à la portée de tout le monde; il publia pour cet objet un petit ouvrage intitulé *Volksnote, oder vereinfachte Tonschrift* (Notation populaire ou simplifiée). Convaincu de la supériorité d'une notation spéciale sur la notation par chiffres qu'on avait essayé de mettre en vogue dans les écoles primaires, il attaqua celle-ci dans divers morceaux particuliers, et résuma ses opinions à cet égard dans un écrit qui a pour titre: *Gesangs-Unterrichtsmethode für höhere und niedere schulen*, etc. (Méthode pour enseigner le chant dans les écoles supérieures et inférieures), ainsi que dans un autre ouvrage du même genre qui parut à peu près dans le même temps. Le système de Heinroth a obtenu un succès à peu près général dans les écoles du Hanovre; mais postérieurement il a été entièrement abandonné, et la notation usuelle a été reprise partout, comme la seule qui conduise les étudiants à la connaissance de la musique. Pendant plus de trente ans, Heinroth a publié ses travaux, non-seulement pour ce qui concerne l'instruction élémentaire de la musique, mais dans les diverses branches de la littérature musicale. L'écrit périodique intitulé *Cæcilia*, le Lexique universel de musique, publié par Schilling, et l'*Estonia*, renferment beaucoup d'articles dont il est auteur. Voici la liste des principaux ouvrages de ce littérateur musicien: 1° 169 *Choral-Melodien von Balthar, mit Harmonien begleitet in welchen zur Beförderung der Mehrstimm. Gesanges der Mitelstimmen sehr leicht gesetzt sind*, etc. (Cent soixante-neuf Melodies chorales de Balthar, arrangées en harmonie, etc.); Göttingue, 1829, Deverlich, gr. in-4°. — 2° *Anleitung der Choral Leichter and geschwinder nach Noten als nach Zahlen stagen zu lernen. Nebst Gesangbuch, enthalten 169 Choral-Melodien nach Balthar, etc.* (Courte instruction pour bien enseigner à chanter les chœurs au moyen des notes, d'une manière facile et plus rapide qu'au moyen des chiffres, etc.); Göttingue, 1828, gr. in-8°. — 3° *Gesangs-Unterricht-Methode für höhere und niedere Schulen* (Méthode pour enseigner le chant dans les écoles supérieures et inférieures). 3 parties gr. in-8°; Göttingue, 1821-1823. — 4° *Volksnote, oder vereinfachte Tonschrift für Chöre an Gymnasien und bei Theatern, besonders aber für Cantoren an Stadt und Land-schulen*, etc. (Notation populaire, ou écriture musicale simplifiée pour les chœurs des gymnases, des théâtres, etc.), gr. in-4°; Göttingue,

1828. — 5° *Rüge einiger Irrthümer und Wortverdrehungen in der von dem Herrn. Cantor Bühring abgefassten Ehrenrettung der Tonisifern-Systems gegen meinen kleinen Aufsatz: Ueber unsere Tonschrift in Beziehung auf der neue Musikal. Ziffernschrift* (Dénouciation de quelques erreurs et fausses interprétations dans l'apologie du système de notation chiffrée, publiée par M. le chantre Bühring contre mon petit écrit (intitulé) : Sur notre notation comparée à la nouvelle écriture musicale en chiffres, etc.; Göttingue, 1828, in-8°. — 6° *Musikallische Hilfsbuch für Prediger, Cantoren und Organisten* (Manuel musical à l'usage des prédicateurs, chantres et organistes); Göttingue, 1833, in-8°. — 7° 6 *Dreistimm. Lieder* (2 *Discants und Bass*) für *Volkschulen*, etc. (Six chants à 3 voix, 2 dessus et basse, pour les écoles du peuple, etc.); Göttingue, 1831, in-8°. — 8° *Kurze Anleitung das Klavierspielen zu lehren* (Courte méthode pour apprendre à jouer le piano, etc.); Göttingue, 1828, gr. in-4°. — 9° Six chants à quatre parties pour des voix d'hommes. Heinroth est mort à Göttingue, au mois de juin 1846.

**HEINROTH** (THÉOPHILE), frère aîné du précédent, étudia la théologie à l'université de Halle, et prit dans cette ville des leçons de musique, de piano et de composition chez Türk. Après avoir demeuré quelque temps à Hambourg, il parait s'être fixé à Brunswick. On a de lui les morceaux suivants, qui sont attribués à son frère dans plusieurs catalogues : 1° Six pièces faciles pour le piano, à l'usage des professeurs et des élèves; Brunswick, Spehr. — 2° Neuf variations en ut sur l'air allemand : *Blüthe, liebes Veilchen*; Hanovre, Kruschwitz. — 3° Variations faciles sur l'air : *Ich bin Liederlich*; Brunswick, Spehr. — 4° Douze préludes pour le piano; *ibid.* — 5° Six chants à 4 voix, avec accompagnement de piano; *ibid.* — 6° Chant de la bataille de Jéna, avec accompagnement de piano; *ibid.*

**HEINSE** (GUILLAUME), littérateur allemand de beaucoup d'esprit, naquit en 1749, à Langenweissen, village situé près d'Ilmenau, dans la Thuringe. Doué des plus heureuses dispositions, mais trop ami du plaisir pour se livrer sérieusement au travail, il ne fit que des études médiocres, qu'il termina à l'université de Jena. En sortant de cette ville, il alla à Erfurt, où il se lia avec Wieland, qui l'encouragea dans ses premiers essais. Le premier ouvrage que Heinse fit paraître est une traduction un peu trop érotique du licencieux Pétrone; elle fut suivie de quelques romans écrits dans le même esprit. Ces

productions attirèrent à l'auteur des critiques assez sévères qui ne changèrent point son goût en littérature et ne rendirent pas ses mœurs plus régulières. En 1776, Jacobi appela Heinse à Dusseldorf, pour être son collaborateur à *l'Iris*. Il y resta jusqu'en 1780, et n'en partit que pour se rendre en Italie, où il fit un séjour de trois ans, uniquement occupé de plaisirs et de beaux-arts, qu'il aimait avec passion. Il y traduisit la *Jérusalem délivrée* et le *Roland furieux*, et resta fort au-dessous de ces modèles dans ses faibles versions. De retour en Allemagne, en 1783, Heinse y obtint la place de lecteur de l'électeur de Mayence; vingt ans après, il fut nommé conseiller aulique et bibliothécaire de la cour de Ratisbonne; mais il ne jouit pas longtemps des avantages de ces places, car il mourut le 22 juin 1808, à l'âge de cinquante-quatre ans. Parmi les ouvrages de ce littérateur, on remarque un roman musical intitulé : *Hildegard de Hohenthal* (Berlin, Voss, 1793-1796, 3 vol. in-8°), où il parle avec développement et d'une manière intéressante des organes de l'ouïe et de la voix, du tempérament, du caractère des tons, de la manière d'enseigner le chant en Italie, de l'opéra bouffe, de la mélodie, de l'expression musicale, des chœurs, et comment ceux-ci ont été traités par Gluck. Gerber, Lichtenhal et beaucoup d'autres ont attribué à Heinse, comme une œuvre posthume, un livre qui a paru sous ce titre : *Musikalische Dialogen, oder philosophische Unterredungen berühmter Gelehrten, Dichter und Tonkünstler über die Kunstgesmacht in der Musik* (Dialogues musicaux, ou entretiens philosophiques de savants célèbres, poètes et musiciens sur le goût dans la musique); Leipzig, Græff, 1805, in-8°. Lichtenhal assure même qu'il avait composé cet ouvrage à l'âge de vingt ans; mais les meilleurs bibliographes allemands, notamment Ch. G. Kayser (dans le *Vollständiges Bucher-Lexikon* (t. II, p. 89), assurent que Heinse n'est point l'auteur de ce livre.

**HEINSIUS** (ERNEST), organiste à Arnheim, dans la Gueldre, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié à Amsterdam, en 1760, six concertos pour violon principal, 2 violons, viole et clavecin d'accompagnement. Plus tard, il donna aussi six symphonies pour violon, viole, clavecin et basse.

**HEINSONIUS** (JEAN), organiste à Breslau, au commencement du dix-huitième siècle, est auteur d'un ouvrage intitulé : *Der Wohlinstruirte und Vollkommene Organist, oder Neu vertheilte Choralgesänge auf dem Klavier durch ganze Jahr* (Le bien instruit et parfait organiste, ou nouveaux chants de chœur variés

pour l'orgue ou le clavecin pour toute l'année; Breslau et Leipsick, 1726, in-4°.

**HEINTZ (WOLFGANG)**, ou **HEINZ**, bon organiste et compositeur au service de l'archevêque Albert, à Halle, vers 1530, a composé une partie des mélodies qui se trouvent dans le livre de chant à l'usage des églises catholiques, publié à Halle, en 1557, par le théologien Michel Vehe, in-8° de 11 feuilles. Amerbach a traité quelques-unes de ces mélodies dans sa collection de pièces d'orgue intitulée *Orgel oder Instruments-tabulatur*; Leipsick, 1571.

**HEINZ (AGUSTE-HIMBERT)**, docteur en médecine et médecin ordinaire du comte de Hochberg, vers la fin du dix-huitième siècle, était né en Silésie. Amateur de musique distingué, il établit à Waldenburg un théâtre d'amateurs, où il fit représenter plusieurs opéras de sa composition, entre autres : *Der Ermit auf Tormentera* (L'Ermite de Tormentera), et *Der Spiegelritter* (Le Chevalier du Miroir). On connaît aussi sous son nom : 1° Six variations pour clarinette et flûte principale, 2 violons, 2 cors et basse. — 2° Variations pour flûte et violon; Hambourg, Cranz. — 3° Variations pour clarinette, 2 violons, 2 flûtes, 2 cors, alto et basse; Brunswick, Spehr.

**HEINZE (JEAN-ADELAÏRE-MARTIN)**, né vers le milieu du dix-huitième siècle, à Amt-Gehren, dans la principauté de Schwarzbourg, s'établit à Saint-Gall, en Suisse, comme professeur et marchand de musique et d'instruments. Il a publié de sa composition : *Belustigungen bey'm Klavier mit Gesang, etc.* (Amusements pour le piano, avec chant, etc.); Saint Gall, 1791. Il avait annoncé aussi la publication d'un oratorio intitulé *Jésus souffrant*; le prospectus de cet ouvrage avait paru en 1790, mais la partition n'a jamais été publiée. Heinze est mort dans le lieu de sa naissance, le 1<sup>er</sup> octobre 1801.

**HEINZE (WILHELM-HENRI)**, virtuose sur la clarinette et compositeur, est né à Leipsick, en 1780. Il fut attaché au théâtre et aux concerts de cette ville depuis 1815 jusqu'en 1838. En 1839, la place de directeur de musique lui fut offerte à Breslau, et il l'accepta. Il y a fait représenter en 1846 l'opéra de sa composition intitulé *Lorelle*, et dans l'année suivante il a donné au même théâtre *Les ruines de Tharand*. Il a publié environ trente œuvres de musique instrumentale parmi lesquels on remarque des variations pour clarinette et orchestre, op. 28, Hanovre, Bachmann, et des variations concertantes pour clarinette et flûte avec orchestre; Augsburg, Gombart.

**HEINZE (GUSTAVE-ADOLINE)**, fils du précé-

dent, est né à Leipsick le 1<sup>er</sup> octobre 1821. Élève de son père, il est devenu également un clarinettiste distingué qui s'est fait applaudir dans les concerts. J'ignore s'il a publié quelques compositions.

**HEINZELMANN (JEAN)**, né à Breslau, le 29 juin 1629, fit ses études à Wittenberg. A l'âge de dix-sept ans, il obtint un 1<sup>er</sup> prix au concours de l'université, et avant d'avoir accompli sa vingt-cinquième année il fut nommé recteur du collège du Cloître à Berlin. En 1658 le diaconat de l'église Saint-Nicolas de cette ville lui fut donné, et deux ans après il devint surintendant à Salzwedel, où il mourut subitement au mois de mars 1687. Il a fait imprimer une dissertation académique intitulée : *Oratio de Musica colenda in introduct. Martini Klingenbergii, Munchenbergensis Marchici, hactenus Strawbergae cantoris et informatoris munere functi et nobilitati meriti, jam vocati legitimi cantoris Mariani Berolinensis*; Berlin, 1657. Ce morceau a été inséré par Mizler dans sa Bibliothèque musicale (t. 3, p. 776).

**HEINZEN (K)** : sous ce nom d'un auteur inconnu, un petit ouvrage concernant la musique et l'art en général a été publié en 1844; il a pour titre : *Über Musik und Kunst*; Leipsick, Welser, in-8°.

**HEISER (WILHELM)**, professeur de chant et compositeur de Lieder, vivait à Berlin vers 1840. Il a publié des chants et des Lieder à voix seule avec piano, au nombre d'environ 38 œuvres, à Berlin, chez Chailier.

**HELD (JEAN-THÉOBALD)**, docteur en médecine à Prague, et amateur de musique, naquit dans cette ville vers 1760. Il possédait un talent distingué sur la guitare, et chantait avec goût. On connaît de lui : 1° *Roschen* (Rosine), poésie de Pfeffel, mise en musique avec accompagnement de piano; Prague, 1796, in-fol. obl. — 2° Chansons à voix seule, avec accompagnement de piano; Leipsick, 1803.

**HELD (JACQUES)**, fils d'Antoine Held, cantor à Landshut (né en 1735, mort le 30 juillet 1809), naquit dans cette ville le 11 novembre 1770. Son père lui enseigna le violon, et ses progrès sur cet instrument furent si rapides, qu'à l'âge de sept ans il put jouer en public un concerto de Stamitz. Après avoir fait pendant six ans des études au gymnase, il alla les continuer au séminaire dont il fut organiste. En 1782 il se rendit à Munich, pour y faire un cours de philosophie. Il perfectionna son talent sous la direction de Hampel, violoniste de la cour. Lorsque ce maître quitta le service de l'électeur de Bavière, Held reçut des leçons de Eck, et acquit

par les conseils de cet artiste beaucoup d'habileté dans l'exécution des traits difficiles et brillants. Pendant ce temps il apprenait l'harmonie et la composition chez le maître de chapelle Danzi. Le roi de Bavière l'admit dans sa musique et dans sa chapelle. Il était encore en possession de ces places en 1812. Depuis cette époque on manque de renseignements sur sa personne, parce que tous les biographes, et même l'auteur de l'article inséré dans le *Lexique universel de musique* publié par M. Schilling, se sont bornés à copier l'article de Lipowski. Avant 1811 Held avait fait un voyage sur le Rhin, dans la Franco-nie et en Suisse, avec son fils, âgé de onze ans, qui se distinguait déjà comme violoniste. On connaît de la composition de Held trois concertos pour le violon, un quintette pour 2 violons, 2 altos et basse, trois *quatuors*, *chœur à six voix* variés pour violon et orchestre, trois trios pour deux violons et violoncelle, deux œuvres de duos, et quelques ouvertures.

**HELD** (BAUHO), musicien bavarois, vraisemblablement de la famille du précédent, habita d'abord à Munich, puis à Manheim, en 1815. Il a publié des contredanses pour l'orchestre, à Mayence, chez Schott, des quadrilles de redoutes pour flûte et guitare, à Manheim, des danses allemandes pour le piano, à Augsbourg, chez Gombart, et à Munich.

**HELD** (AUGUSTE), professeur de piano à Magdebourg, est né dans cette ville, vers 1812. Il s'est fait connaître par des petites compositions pour le piano, telles que *polkas*, *valses*, etc.

**HELD** (C. F.), autre musicien de l'époque actuelle, a publié des recueils de *Lieder* avec piano.

**HELD** (Le docteur J.-C.), également compositeur allemand de *Lieder* et de chants à 4 voix, en a publié plusieurs œuvres depuis 1830 jusqu'en 1836. Depuis cette dernière année rien n'a paru de lui. Les biographies allemandes ne fournissent aucun renseignement sur ces trois artistes.

**HELDER** (BARTHOLOMÉ), compositeur, né à Gotha, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut d'abord instituteur au village de Friemar, près de cette ville, puis pasteur à Remstædt. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Cymbalum Geneethlicum*, contenant quinze motets pour les fêtes de Noël et de la Circconcision, en allemand et en latin, à 4, 5 et 6 voix ; Erfurt, 1615. — 2° *Symbolum Davidicum*, contenant 25 psaumes allemands, dont deux à 8 voix, vingt-deux à 6 et un à 5 ; Erfurt, 1620. — 3° *Le Pater Noster*, et les 103<sup>e</sup> et 123<sup>e</sup> psaumes, en contrepoint

fleur sur le plain-chant à 4 voix ; Erfurt, 1621, in-4°.

**HELDIUS** (Jéatius), ou HELD, musicien allemand du dix-septième siècle, est cité par Draudius (*Biblioth. Classica*) comme auteur d'un livre intitulé : *Schema Melopoeticum, fundamentum conserendi concentus, rationem representans* ; Francfort, 1623.

**HÈLE** (GEORGES DE LA), excellent musicien belge, naquit dans le Hainaut, vers 1545, et fut d'abord enfant de chœur à la collégiale de Soignies, suivant une note de H. Delmotte, dans des ébauches de recherches sur Philippe de Mons, qu'il m'a communiquées. Cette note n'indique pas la source où il avait pris ce renseignement ; mais le fait est vraisemblable, car on voit figurer Georges de la Hèle parmi les enfants de chœur de la chapelle royale de Madrid, en 1560, dans les états de cette chapelle qui sont aux archives du royaume de Belgique, à Bruxelles, et l'on y voit aussi qu'il y fut attaché pendant dix ans environ. Lui-même dit, dans l'épître dédicatoire de son livre de huit messes, imprimé à Anvers, en 1578, qu'il avait été attaché à la chapelle royale pendant dix ans (*decem enim annos, quos in Sacro-Majestatis tuæ Choro versatus sum, maximis beneficiis affectus*, etc.). Or, une lettre autographe du duc d'Albe, qui existe aux archives de l'église Notre-Dame, à Anvers, démontre que Philippe II, roi d'Espagne, avait chargé son lieutenant dans les Pays-Bas, d'y recruter dans les églises du pays des enfants de chœur pour sa chapelle, précisément à l'époque indiquée par Delmotte. De la Hèle revint aux Pays-Bas vers 1570, et obtint la place de maître des enfants de chœur de la cathédrale de Tournay. Il occupait cette position en 1576, car il prit part dans cette année au concours du Puy de musique de Ste-Cécile, à Évreux, et c'est ainsi qu'il est qualifié dans le document authentique qui constate ce fait (1). Il y est nommé, *Georges de la Hèle, maître des enfants de chœur en la ville de Tournay, pays de Flandre*. Ce même document fait voir qu'il obtint le prix de la harpe d'argent pour la composition du motet *Nonne Deo subjecta erit anima mea*, et celui du *luth d'argent*, pour la chanson à plusieurs voix dont les premiers mots étaient : *Mais voyez mon cher esmoy*. Ses compétiteurs dans ce concours étaient Eustache Du Courroy, Claude Petit-Jan (Delâtre), et Claude Le Painctre (voyez ces noms). Il est vraisem-

(1) Puy de musique, érigé à Évreux en l'honneur de madame Sainte-Cécile, publié d'après un manuscrit du seizième siècle, par M. M. Donnin et Chassant (Évreux, 1837, in-8°), page 24.

table que la position de la Hèle avait changé en 1578, et que, de maître des enfants de chœur de la cathédrale de Tournay, il était devenu le maître de chapelle de la même église; car il prend le titre de *phonascus*, c'est-à-dire *premier chantre*, au frontispice d'un recueil de messes qu'il publia dans cette année; or, c'était par ce mot qu'on désignait alors ceux qui dirigeaient l'exécution de la musique au chœur. Après la mort de Gérard de Turnhout (15 septembre 1580), de la Hèle fut désigné pour lui succéder dans la place de maître de la chapelle de Philippe II : il retourna à Madrid dans les derniers mois de cette année. On le voit figurer en cette qualité dans les états de la chapelle royale, en 1582; mais son nom disparaît après 1590, et M. Pinchart (V. ce nom) n'hésite pas à placer l'époque de sa mort à la fin de la même année ou au commencement de 1591.

De la Hèle, ayant vécu en Espagne pendant vingt ans, au service de la chapelle royale, y a dû produire le plus grand nombre de ses ouvrages, qui sans doute, y sont restés, et qui, comme beaucoup de monuments précieux de l'histoire de l'art, y ont péri, dans l'incendie qui détruisait cette chapelle en 1734. Heureusement une œuvre importante nous est restée comme témoignage éclatant de la grande habileté de l'artiste; cet ouvrage est un recueil de messes imprimé sous ce titre : *Octo Missae quinque, sex et septem vocum, auctore Georgio de la Hèle, apud insigniam cathed. Tornacensem phonasco; Antwerpiae, ex officina Christophori Plantini, typographi regii, 1578, in-folio max.* L'exécution typographique de ce volume est d'une magnificence qui n'a rien d'égal; par le choix du papier, la beauté des caractères de musique, l'égalité du tirage, l'abondance et la variété des vignettes en bois et à toutes les parties mises en regard : ce produit des presses de Plantin a une immense supériorité sur la collection dite *Patrocinium musices*, imprimée à Munich, par Adam Berg, aux frais des ducs de Bavière. Quatre des huit messes de la Hèle sont à cinq voix, deux à six voix et deux à sept. Les messes à cinq voix sont intitulées : 1° *Oculi omnium in te spirant Domine*, parce qu'elle est composée tout entière d'après le thème du motet de Lassus sur ce texte; — 2° *In convertendo Dominus* (sur le thème d'un motet de Cyprien de Rore); — 3° *Nigra sum sed formosa* (sur le thème d'un motet de Crequillon); — 4° *Gustate et videte* (sur le thème d'un motet de Lassus. Les messes à six voix ont pour titre. — 5° *Quare tristes es* (sur un thème de Lassus); — 6° *Premiit Spiritus Jesu* (sur un thème d'un motet du même); enfin, les messes à

sept voix sont intitulées : — 7° *Propter reverentiam* (sur le thème d'un motet de Josquin Depreux). — 8° *Benedicta es caelorum regina* (sur un motet du même). Quelques morceaux de ces messes, que j'ai mis en partition, m'ont convaincu du grand mérite de De la Hèle, et l'ont placé dans mon opinion à la hauteur des meilleurs musiciens de son temps. Il forme glorieusement pour l'école belge la seizième siècle, et c'est par lui que se termine la série des maîtres de cette grande école qui fut si haut placée pendant deux siècles. Le motet de cet artiste, à cinq voix (*Nonne Deo subjecta erit anima mea*), qui fut couronné au concours d'Yvrea, se trouve parmi les motets de François Sale (Voy. ce nom), lesquels ont été imprimés à Prague en 1593.

**HELESTINE** (JACQUES), musicien anglais, fut organiste de l'église cathédrale de Durham, puis de Sainte-Catherine, près de la tour de Londres. Le docteur Blow fut son maître de composition. Helestine a laissé en manuscrit un grand nombre de morceaux de musique d'église. Il est mort à Londres, vers le milieu du dix-huitième siècle, dans un âge fort avancé.

**HELPER** (CHARLES D'), chanoine et maître des enfants de chœur de la cathédrale de Soissons, a publié plusieurs messes et vêpres dont l'harmonie est assez bonne. En voici les titres : 1° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli Benedictam Dominum*, dans la collection des messes imprimées par Robert Ballard, t. 2, n° 9 des messes à 4 voix; Paris, 1653, in-fol. — 2° *Missa pro defunctis quatuor vocum*, même collection, t. 2, n° 10; Paris, 1656. La Borda a reproduit cette messe en partition dans son *Essai sur la Musique*, t. 2, p. 104. — 3° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli* Lorsque d'un désir curieux; Paris, Robert Ballard, 1658, in-fol. L'auteur n'était alors, suivant le titre de l'ouvrage, que chapelain de la cathédrale de Soissons. — 4° *Missa sex vocum ad imitationem moduli* In aeternum cantabo; *ibid.*, 1658, in-fol. — 5° *Vespres et Hymnes de l'année avec plusieurs motets du Saint-Sacrement, de la Vierge, des SS. et patrons de lieux, etc., à 4 parties*, *ibid.*, 1660, in-4° obl. — 6° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli* Delicium regum; *ibid.*, 1674, in-fol. — 7° *Missa sex vocum ad imitationem moduli* Quid videbis in Sammitæ? *ibid.*, 1674, in-fol. C'est une seconde édition. — 8° *Missa quatuor vocibus ad imitationem moduli* Latatus sum; *ibid.*, 1578, in-fol., 2° édition.

**HELPER** (FRÉDÉRIC-AUGUSTE), organiste à Géra, né à Weissensee, en Saxe, le 2 août 1808,



est fils d'un maître d'école de cette petite ville. Élève du célèbre organiste M. G. Fischer, il est devenu artiste distingué. En 1822, il obtint la place d'organiste à Lobenstein : celle d'organiste de l'église de la ville, à Géra, lui fut donnée en 1831. Le premier ouvrage de sa composition qui a été publié est une *Fantaisie avec double fugue* (fugue à deux sujets) pour l'orgue, Leipaick, Breitkopf et Härtel, 1840. Une analyse de cet ouvrage a paru dans la 42<sup>e</sup> année de la *Gazette générale de musique* de Leipsick, p. 788. On connaît aussi de Heller un recueil de pièces classiques extraites de divers oratorios, messes, etc., en quatre suites, sous ce titre : *Erinnerungen aus Klassischen Kirchen und andern Tonwerken*, Leipaick, Siegel, ainsi qu'une collection de pièces d'orgue de toutes formes, en dix suites, intitulée *Zeitgemässe Tempelklänge der Orgel*; *ibid.*

**HELIA** (CAMILLE DE), musicien du seizième siècle, né à Bari, est connu par des motets à deux voix que De Antiquis a insérés dans le premier *Livre de Motetti a due voci da diversi autori di Bari*; Venise, 1585.

**HELLER** (SÉPHEM), pianiste et compositeur pour son instrument, est né le 15 mai 1814 à Pesth, en Hongrie (1). Son père le destinait au barreau, et lui fit faire ses études au collège des Piaristes. Pendant ce temps il prenait des leçons de Brauer, artiste de talent. A l'âge de neuf ans, Heller exécuta avec son maître au théâtre de Pesth le concerto de Dussek pour deux pianos. Le succès qu'il y obtint et sa prédilection pour la musique décidèrent son père à céder à ses instances et à celles de quelques amis : il lui laissa la liberté de suivre la carrière pour laquelle il se sentait une vocation décidée, et l'envoya à Vienne pour y continuer ses études sous la direction de Charles Czarny. J'ignore par quelles circonstances il ne prit qu'un petit nombre de leçons de cet excellent maître et devint élève d'un autre professeur, nommé M. A. Halm. En 1827 et 1828, Heller donna des concerts à Vienne; puis il fit avec son père un voyage d'artiste, donnant des concerts à Pesth et dans toutes les villes un peu considérables de la Hongrie. De là il alla à Cracovie, où il s'arrêta quelques mois; ensuite il visita Varsovie, Breslau, Dresde, Leipaick, Magdebourg, Brunswick, Hanovre et Hambourg. Il passa l'hiver de 1830 dans cette ville, y donnant comme partout des concerts et des leçons; mais déjà fa-

igué, dégoûté de la vie nomade, aspirant à une existence moins agitée et plus conforme aux penchans de son caractère mélancolique et rêveur. A la fin de 1830, il fallut songer à retourner en Hongrie, et Stéphen Heller se remit en route avec son père, passant par Cassel, Francfort, Nuremberg et Augsbourg. Son entrée dans cette dernière ville n'avait rien de gai, car il y arrivait exténué de fatigue et malade. Il était alors âgé de seize ans, et commençait à comprendre que son éducation musicale était à faire et qu'il n'était qu'un pianiste aux doigts assez agiles, ne connaissant de l'art que ce qu'on appelle les *morceaux de concert*. Quelques leçons élémentaires d'harmonie qu'il avait reçues à Pesth du vieux organiste Cibulka composaient tout son bagage scientifique concernant l'art d'écrire. A peine comprenait-il les compositions de Beethoven, et l'admiration qu'il avait trouvée à Leipsick pour les œuvres de ce maître lui paraissait inexplicable.

Une dame du haut monde d'Augsbourg, amateur passionnée de musique, eut occasion d'entendre Heller, et s'intéressa à lui (Heureux le jeune artiste qui rencontre une telle femme à l'aurore de sa carrière). Cette dame avait des enfants qui commençaient à se livrer à l'étude du piano : Heller fut engagé à leur donner des leçons, et à se loger près de ses élèves, en qualité d'ami. Son père le laissa à Augsbourg et retourna dans sa famille. A cette époque Chelard était à Augsbourg; ses conseils dirigèrent Heller dans ses études de composition. Mme d'H... possédait une assez belle collection de musique qu'il lut avec attention, et que d'autres amateurs de la ville complétèrent en lui prêtant leurs trésors. De ce moment seulement il devint musicien et entrevit l'art sous un point de vue plus élevé. Le comte Fugger, descendant de cette illustre famille qui, pendant plus de trois siècles, avait été la providence des artistes et des savants, homme d'un goût très-pur et d'un vaste savoir, fut aussi très-utile à Heller pour la direction de ses études. Depuis 1831 jusqu'en 1833 il composa beaucoup pour le piano seul ou avec accompagnement, et pour le chant : ces travaux lui firent acquérir de l'expérience dans l'art d'écrire. Dans l'été de cette dernière année il fit un voyage à Pesth pour revoir sa famille; mais à peine y eut-il passé quelques mois, que le désir de revoir sa chère Augsbourg l'y ramena au milieu de ses amis. Il y reprit ses travaux, et composa les premiers ouvrages qu'il publia à Leipsick et à Hambourg. L'appui de Robert Schumann dans la *Nouvelle Gazette musicale*, contribua au succès de ses productions. Dès lors le talent de

(1) Le Lexique universel de musique de Schläderbach et Bernadort indique le 15 mai 1815; mais je tiens mes renseignements de Heller lui-même.

Heller prit le caractère original et parfois fantasque qui le distingue aujourd'hui.

Au mois d'octobre 1838 il quitta Angsbourg pour se rendre à Paris, où l'attirait l'espoir d'une plus grande renommée. Depuis son arrivée dans cette ville, gouffre et paradis des artistes, l'histoire de sa vie se résume dans ses ouvrages. Il n'y apportait pas les dispositions qui contribuent plus au succès que le talent, car il fuyait le monde et ne se plaisait que dans la solitude ou dans la société d'amis intimes; son goût personnel dans l'art le mettait en lutte avec les penchants du public; enfin il eut le malheur de prendre quelquefois le rôle de critique dans les Gazettes musicales : de là la haine et le dénigrement des rivaux. Ajoutons à tout cela que sa musique, généralement difficile et de forme inusitée, était rarement comprise par ceux qui n'en avaient pas la tradition. On comprendra, d'après ces considérations, les causes du succès tardif et lent des œuvres de cet artiste, nonobstant leur mérite incontestable d'originalité. Vaincu pourtant par les sollicitations des éditeurs, il s'est parfois humanisé et a pris des allures plus faciles et quelque peu vulgarisées; mais chez lui le *naturel revenait au galop*, suivant l'expression du poète. Quel qu'il en soit, Stéphen Heller ne passera point inaperçu dans l'histoire de l'art, et les vrais connaisseurs ne lui contesteront jamais la puissance d'un sentiment personnel tout empreint de passion et de force. On considérera toujours comme les produits d'un talent remarquable ses *Scherzo*, œuvres 7 et 24, son *Caprice symphonique*, op. 28, son *Boléro*, op. 32, son caprice, op. 38, ses valse, op. 42, 43, 44, ses Arabesques, op. 49, ses Scènes pastorales, op. 50, sa Vénitienne, op. 52, sa Tarentelle, op. 53, sa Fantaisie, op. 54, la Fontaine, caprice, op. 55, la Sérénade, op. 56, le *Scherzo fantastique*, op. 57, la deuxième Tarentelle, op. 61, ses Sonates, ses *Promenades d'un solitaire*, en quatre suites, son œuvre 82, divisé en quatre livres qui contiennent dix-huit morceaux, sous le titre de *Nuits blanches*, et une multitude d'autres compositions qui exhalent un parfum de poésie. Certaines affectations forcées qu'on remarquait dans les premiers ouvrages de Heller ont disparu des autres. L'originalité vraie l'emporte de beaucoup sur la recherche, et le charme a succédé à certaines aspérités qu'on pouvait reprocher autrefois au compositeur. S'il est quelque chose qui console au sein de la dégradation où l'art est parvenu, c'est de rencontrer un esprit vigoureux, un sentiment actif qui, dans l'exiguïté de la dimension, sache placer le grand et le beau, lesquels résultent toujours

de l'originalité de la pensée : Stéphen Heller est cet esprit-là. Au reste, l'indifférence que les artistes témoignèrent autrefois pour ses productions a complètement disparu, et les éditions de ces mêmes ouvrages se sont multipliées, signe non équivoque de leur succès. Un jour viendra où les influences de coterie ayant disparu laisseront juger du mérite réel des choses; alors on reconnaîtra, sans aucun doute, que Heller est, bien plus que Chopin, le poète moderne du piano.

**HELLER** (JOSEPH-AUGUSTE), compositeur à Prague, n'est connu que par un opéra intitulé *Zamora*, qui fut représenté en 1845, par quelques petites pièces pour le piano, et des chants pour une et deux voix avec piano.

**HELLER** (JEAN-GOTTLIEB), musicien qui paraît avoir vécu à Francfort vers 1846, a fait imprimer quelques petits ouvrages de sa composition, parmi lesquels on cite : *Sérénade* pour une ou deux voix avec piano, Francfort, Fischer, et une Polka pour le piano, op. 15, Mayence, Schott.

**HELLINC** ou **HELLINC** (LUPUS), contrepointiste allemand qui vécut dans la première moitié du seizième siècle, n'est connu jusqu'à ce moment (1860) que par quelques motets et chansons insérés dans divers recueils devenus fort rares. Il est en général désigné par son nom avec le prénom. Cependant on trouve en plusieurs endroits *Lupus* seul : dans ce cas il est difficile de reconnaître si le morceau de musique a pour auteur *Lupus Hellinc*, ou *Lupus Lupi*. (Voy. LUP.) Les collections dans lesquelles *Lupus Hellinc* est désigné nominativement sont celles-ci : 1° *Selectissimarum Motellarum partim quinque partim quatuor vocum. D. Georgio Forstero selectore. Imprimebat Joannes Petrus Norimbergæ*, 1540, petit in-4° oblong. On y trouve des motets à cinq voix de Hellinc. — 2° *Fünffert und fünffischen guter newer Liedlein, mit vier, fünff, sechs Stimmen, etc.* (Cent-quinze bonnes et nouvelles chansons à 4, 5, et 6 voix, non imprimées auparavant, agréables à chanter en allemand, français, hollandais et latin, etc.); Nuremberg, Ott, 1544 in-4° obl. Les anciens musiciens allemands dont les ouvrages sont dans ce recueil sont Oswald, Reiter, Louis Seufel, Thomas Stotzer, Jean Müller, Mathias Eckel, Étienne Mahu, Wilhelm Braytengasser, Arnold de Bruck, *Lupus Hellinc*, Paminger, Sixte Dietrich, et Jean Wannemacher. — 3° *Cantiones sacre, quas vulgo Motela vocant, ex optimis quibusque hujus ætatis musicis selectæ. Libri quatuor; Antwerpæ apud Tillemannum Salslo*, 1546, in-4°. — 4° *Livre septième de chansons vulgaires de divers auteurs à quatre parties, contenant et utiles à la jeunesse*.

toutes mises en ordre selon leurs tons. En Anvers, chez les héritiers de Pierre Phalèse, 1636, in-4°. — 5° *Tabulaturbuch auff die Lautten durch Sebastian Ochsenkuhn*; Heidelberg, 1558, in-fol. On y trouve des pièces de Hellinc arrangées pour le luth.

**HELLMESBERGER** (GEORGES), professeur de violon au Conservatoire de musique de Vienne, de la chapelle impériale, et premier chef d'orchestre de l'Opéra, est né dans la capitale de l'Autriche, le 24 avril 1800. Son père, ancien maître d'école de village, lui donna les premières leçons de musique et de violon : les progrès du jeune Hellmesberger furent si rapides, qu'à l'âge de cinq ans il put se faire entendre avec succès dans plusieurs maisons de la haute société et devant la famille impériale. A dix ans il possédait une voix d'un timbre agréable, qui le fit admettre comme sopraniste dans la chapelle de la cour, en remplacement de François Schubert, qui venait de quitter cet emploi. Plus tard il fit ses humanités au couvent de Sainte-Croix, puis retourna à Vienne pour y suivre un cours de philosophie, et pour se préparer aux sciences théologiques; mais le goût passionné qu'il avait pour la musique le détourna de ses études, et dès ce moment il se livra sans réserve à la culture de l'art. Emmanuel Förster lui enseigna la composition, et le professeur Boehm termina son éducation musicale. Devenu un des violonistes les plus habiles de l'Autriche, il fit des voyages à Pesth, à Brinn, à Laybach, dans d'autres villes de la Hongrie et de la Bohême, et recueillit partout des témoignages d'estime pour son talent. Après la mort de Schuppanzigh, en 1828, Hellmesberger lui succéda dans la place de chef d'orchestre de l'Opéra; bientôt il fut nommé membre de la chapelle impériale, et enfin professeur de violon du Conservatoire de Vienne. Cet artiste a publié de sa composition : 1° Premier et deuxième concerto pour le violon et orchestre ou quatuor; Vienne, Pennauer. — 2° Variations pour violon et orchestre sur le thème : *O cara memoria*, op. 3; Vienne, Artaria. — 3° Idem, sur le thème *Sorte, secondami*, op. 10; Vienne, Pennauer. — 4° Introduction et variations sur un thème original pour violon, quatuor et contrebasse, op. 9; Vienne, Artaria; Paris, Richault. — 5° Plusieurs autres airs variés avec quatuor. — 6° Quatuor pour 2 violons, viole et basse, op. 1; Vienne, Artaria. — 7° Variations pour piano, et violon, op. 6; Vienne, Mechetti; Paris, Richault. — 8° Adagio et rondau brillant pour violon et quatuor, op. 14; Vienne, Pennauer; Paris, Richault.

**HELLMESBERGER** (JOSEPH), fils du précédent, né à Vienne en 1829, est violoniste de talent et pianiste. Il est membre de la chapelle impériale, et a succédé à son père comme professeur au Conservatoire de Vienne. Postérieurement, il a été chargé des fonctions de directeur de cette institution. M. Hellmesberger s'est fait connaître aussi comme chef d'orchestre des concerts de symphonie. En 1855, il a été envoyé à Paris comme membre du Jury de l'exposition universelle de l'industrie, et a été nommé président de la 27<sup>me</sup> classe de cette exposition, pour les instruments de musique. A cette occasion il a été décoré de la Légion d'honneur. Il a publié quelques compositions pour le violon.

**HELLMESBERGER** (GEORGES), frère du précédent, né à Vienne. Élève de son père pour le violon, il a obtenu la place de maître de concerts à Hanovre, et a fait représenter en cette ville un opéra intitulé *Die Bürgschaft* (Le cautionnement), en 1848. Ce jeune artiste est mort à Hanovre, le 12 novembre 1853, avant d'avoir atteint sa vingt-troisième année.

**HELLMUTH** (FRÉDÉRIC), né à Wolfenbüttel, en 1744, apprit la musique à Brunswick, puis entra comme acteur au théâtre de Weimar, en 1770. De là il passa au théâtre de Gotha, pendant que Georges Benda en était compositeur et directeur de musique. Sa voix de ténor ayant subi de l'altération, il quitta l'Opéra et entra dans la chapelle de l'électeur de Mayence. On connaît de cet artiste : Trois sonates pour le clavecin, avec accompagnement de violon et violoncelle; Offenbach, 1774. Hellmuth est mort au commencement du dix-neuvième siècle.

Charles Hellmuth, frère de Frédéric, fut musicien de chambre à Mayence, puis s'établit à Erfurt en 1801. Il est mort dans cette ville, vers 1830.

**HELLMUTH** (JOSÉPHINE), femme de Charles, née à Munich, fut d'abord actrice et cantatrice au théâtre de Seyler, en 1772. Six ans après, elle entra au service de l'électeur de Mayence, où elle se trouvait encore en 1780. En 1785, elle entreprit un voyage, et se fit entendre avec succès au théâtre de Dresde.

Un autre musicien nommé *Hellmuth* a publié deux pas redoublés de sa composition, pour musique militaire; Paris, Gambaro.

**HELLWAAG** (CHRISTOPHE - FRÉDÉRIC), docteur en philosophie et en médecine, naquit à Kalw, dans le Wurtemberg, le 6 mars 1754. Il fut d'abord médecin ordinaire du prince de Holstein, professeur adjoint à Lubeck, puis à Altenburg. En 1788, il devint conseiller de l'évêque de Lubeck et médecin à Eutin. Ce savant

a publié dans le numéro 10 du *Musée allemand* un petit traité de l'analogie des couleurs du spectre solaire avec la disposition des intervalles de la gamme, sujet déjà traité par Newton dans son optique, et qui avait suggéré à P. Castel le projet inéxecutable d'un clavecin oculaire (voyez *Newton* et *Castel*). Gerber dit que Hellwaag a écrit une dissertation *De Formatione loquela*; mais il ne dit pas si elle a été imprimée. Le docteur Hellwaag (et non Hellwig, comme l'écrit Lichtenhal, *Diss. et Bibliogr. della Musica*, t. 4, p. 20), a donné une analyse du livre de M. Liscovius sur la théorie de la voix, sous la rubrique *Theorie der menschlichen Stimme*, dans la *Gazette musicale* de Leipsick, ann. 1816, p. 661 (et non 601, indiquée par Lichtenhal).

**HELLWIG** (CHARLES-FRÉDÉRIC-LOUIS), directeur de musique à l'Académie de chant de Berlin, naquit le 23 juillet en 1773 à Kunersdorf, près de Wriezen, sur l'Oder, où son père était prédicateur. Il commença ses études à l'école de la ville de Wriezen, et alla les continuer au collège de Grauen Kloster, à Berlin. Il avait reçu à Wriezen les premières leçons de clavecin et de violon : il apprit ensuite sans maître à jouer du violoncelle, de la contrebasse, du cor, de la guitare, de la harpe, et parvint à une certaine habileté sur l'orgue. Il était né musicien. Le maître de chapelle de la cour, G. Abraham Schneider, lui enseigna l'harmonie et la composition. Dès 1793 Hellwig fut membre de l'Académie de chant de Berlin, que Fasch avait fondée deux ans auparavant. Après la mort de son père, il fut obligé d'accepter un emploi dans un établissement industriel pour vivre, et il y resta jusqu'en 1812; mais le 20 août 1813 il obtint la place d'organiste de l'église principale de Berlin, et dès ce moment il ne s'occupa plus que de musique. Le 23 juin 1815 les places de directeur de musique de la cour et du Dom lui furent confiées : il les conserva jusqu'à sa mort, arrivée le 24 novembre 1838, des suites d'une fièvre nerveuse. Comme professeur, compositeur et membre de l'Académie de chant et de la *Liedertafel* de Berlin, cet artiste a laissé des regrets. Il a fait représenter au théâtre de Königsstädt deux opéras de sa composition, intitulés : *Die Bergknappen* (Les Mineurs), poésies de Körner, et *Don Sylvio de Rosalba*. On a aussi de ce musicien : 1° *Vierstimmige geistliche Gesänge a Capella, ohne Begleitung* (Chants spirituels à quatre voix, a capella, sans accompagnement); Hambourg, Christiani. — 2° *Requiem* à 4 voix. — 3° *Das Blümchen Geduld* (La petite fleur de patience), chant à

2 voix avec piano, Berlin, Lischke. — 4° Chansons de table pour des voix d'hommes, avec accompagnement de piano, op. 7; Berlin, Trautwein. — 5° Quatre recueils de Chansons allemandes à voix seule, avec acc. de piano; Leipsick, Breitkopf, Peters; Berlin, Schlesinger.

**HELMER** (CHARLES), fils d'un luthier de Prague, naquit en cette ville vers 1740, et fut lui-même un très-bon fabricant de luths, de mandolines et de violons. Après avoir appris l'art du luthier dans l'atelier de son père, il voyagea. Ses instruments les plus anciens portent la date de 1773. Il possédait une rare habileté comme luthiste et comme joueur de mandoline. Helmer vivait encore en 1790.

**HELMHOLZ** (C.), professeur de musique à l'université de Halle, occupa cette position depuis 1827 jusqu'en 1848. En 1845 le 24<sup>ème</sup> psaume pour les voix d'hommes, de sa composition, fut exécuté à Weissenfels. Ses ouvrages publiés consistent en plusieurs recueils de chants et Lieder à voix seule avec piano; Berlin, Challier, et trois rondos faciles pour cet instrument, op. 2.

**HELMONT** (ADRIEN-JOSEPH VAN), né à Bruxelles, le 14 avril 1747, était de la même famille que les célèbres médecin et chimiste du même nom, et descendait de parents alliés aux maisons de Mérode et de Slassart. Destiné dès son enfance à la profession de musicien, il apprit à jouer du violon, et reçut quelques leçons d'harmonie, qu'on appelait alors *la basse continue*. Ses humanités étant terminées, il se rendit en Hollande, et y devint chef d'orchestre de l'Opéra d'Amsterdam. Après l'incendie de ce théâtre, il revint à Bruxelles et succéda à son père, Charles-Joseph Van Helmont, en qualité de maître des enfants de chœur et de directeur de la musique de l'église St-Michel-et-Godale. A l'âge de neuf ans il avait été admis dans le chœur de la chapelle royale des archiducs gouverneurs des Pays-Bas autrichiens; il fut attaché à cette chapelle pendant plus de quarante ans. Devenu vieux, Van Helmont se retira près de son fils, maintenant professeur de musique au Conservatoire de Bruxelles, et passa ses dernières années dans le repos. Il est mort à l'âge de quatre-vingt-trois ans et quelques mois, le 26 décembre 1830. Van Helmont a écrit plusieurs messes et des motets, entre autres, une messe de *Requiem* à 5 voix, 2 violons, 2 hautbois, 2 cors, 2 trompettes, timbales, violoncelle et orgue, qui a été achevée au mois de novembre 1791. Tous ces ouvrages sont en manuscrit chez son fils. Il a aussi composé un opéra intitulé *L'Amant légataire*, qui a été joué au grand

(théâtre de Bruxelles. Le baron de Reiffenberg rapporte d'une manière fort plaisante l'effet de la seule représentation qui a été donnée de cet ouvrage (*Lettre à M. Fédis sur la Musique*, dans le *Recueil encyclopédique belge*, t. 2, p. 64.).

**HELPÉRIC** ou **HILPÉRIC**, moine bénédictin à l'abbaye de Saint Gall, naquit en Allemagne, au commencement du onzième siècle. C'était, dit Trithème (*De Vir. illust. ord. S. Bened. C. 76, pag. 46, col. 1*), un homme de grande érudition, philosophe, astronome, poète, musicien, doué d'un génie inventif et de beaucoup d'éloquence. Voilà un éloge bien pompeux d'un moine obscur dont on aurait beaucoup de peine à trouver aujourd'hui quelque opuscule. Trithème dit avoir lu un traité *de Musica*, lib. 1, écrit par Helpéric. Le même biographe nous offre un singulier exemple d'inexactitude sur ce moine : dans l'un de ses ouvrages (*De Vir. illust. ord. S. Bened. C. 76*), il place en 1020 l'époque où il florissait; dans un autre (*Catal. Vir. illust. german. p. 132*) il porte cette époque à 1040; enfin, dans un troisième (*De Script. Eccles.*, p. 263 et 264), il le fait vivre jusqu'en 1069. Il est exactement possible que Helpéric ait vécu tout ce temps dans son abbaye; mais c'est ce que Trithème aurait dû dire avec précision.

**HELSTED** (**CHARLES**), compositeur danois, né à Copenhague vers 1820, a fait exécuter à Leipsack, en 1847, une symphonie-idylle qui a été bien accueillie. On a publié de sa composition 6 chants à voix seule avec piano, op. 1, Leipsack, Breitkopf et Hærtel; quatorze pour piano, violon, alto et basse, op. 2, *ibid.*, et trois poèmes à voix seule avec piano; Copenhague, Lose.

**HEMBERGER** (**JEAN-AUGUSTE**), pianiste allemand, s'établit à Paris, vers 1784, puis à Lyon, et publia dans ces deux villes les ouvrages de sa composition dont les titres suivent : 1° Six trios pour 2 violons et basse, op. 1; Paris, Sieber, 1784. — 2° Six quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 2; Paris, Bailleux. — 3° Trois concertos pour clavecin, 2 violons, viole et basse, op. 3; *ibid.* — 4° Six trios pour 2 violons et basse, op. 4; *ibid.* — 5° Six idem, op. 5; *ibid.* — 6° Trois trios pour clavecin, violon et basse; op. 6; Paris, Boyer (Naderman). — 7° Quatre trios idem, op. 13; Lyon, 1787. — 8° Trois trios idem, op. 14; Paris, 1787. — 9° Trois symphonies pour le clavecin à 4 mains, op. 15; *ibid.* — 10° Trois trios pour piano, violon et violoncelle, op. 16; *ibid.*, 1790. — 11° *Bouquet à Mme de Buffon*, pour 4 voix, 2 violons, 2 flûtes, 2 cors, alto et basse.

**HEMESIUS** ou **HEMES** (**NATHAN**), écrivain anglais, est cité par Forkel, Gerber et Lichtenthal

comme auteur d'un livre intitulé : *De Musica evangelica seu vendicatio Psalmody contra Tombum*. Il est vraisemblable qu'un autre écrivain anglais, nommé *Tomb*, avait publié quelque chose contre la psalmodie : cependant Tanner n'en parle pas dans sa *Bibliotheca Britannico-Hibernica*.

**HEMMEL** (**SIGISMUND**), maître de chapelle du prince de Wurtemberg, vers le milieu du seizième siècle, a publié de sa composition : *Den ganzen Psalter Davids mit 4 Stimmen* (Tout le psautier de David à 4 voix); Tubingue, 1569.

**HEMMERLEIN** (**JOSEPH**), professeur de piano à Francfort en 1780, fut attaché au service de la comtesse de Vorberg vers 1786, puis se rendit à Paris et y vécut jusqu'en 1799; on ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps. Cet artiste a publié de sa composition : 1° Concertos pour piano, 2 violons, alto, basse, 2 hautbois et 2 cors, n° 1, 2, 3, 4; Paris, Boyer (Naderman). — 2° idem, n° 5; Paris, La Chevardière (Le Duc). — 3° idem, n° 6 (en ré); Offenbach, André. — 4° Trois sonates pour piano et violon, op. 3; Offenbach, André. — 5° Trois idem, op. 5; *ibid.* — 6° Trois idem, op. 8; *ibid.* — 7° Trois idem faciles, op. 13; Paris, Naderman. — 8° Trois idem, op. 14; Offenbach, André. — 9° Trois sonates pour piano à 4 mains, op. 17; Paris, Boyer. — 10° Symphonie pour clavecin, 2 violons, alto et basse, op. 6; *ibid.* — 11° Trois trios pour clavecin, violon et basse, op. 9; *ibid.* — 12° Trois idem très-faciles, op. 12; *ibid.* — 13° Marches, 12 menuets et 12 anglaises; Mayence, Scholt.

**HEMMERLEIN** (**JEAN-CHRÉTIEN**), maître de concerts du prince évêque de Fulde, vers 1770. Schlick fut son maître de violoncelle et en fit un artiste distingué. Hemmerlein eut pour maître de composition Uhlmann, organiste de sa ville natale. On connaît de sa composition un concerto de violon avec orchestre, op. 1; Augsbourg, 1801.

**HEMMERLIN** (**JEAN-NICOLAS**), musicien de la chambre du prince-évêque de Bamberg, vers le milieu du dix-huitième siècle, publia dans cette ville, en 1748, six messes de Caldara, à 4 voix, 2 violons et orgue, sous ce titre : *Chorus musarum divino Apollini accinentum*. Quatre messes seulement de ce recueil sont de Caldara; la troisième et la cinquième sont de la composition de Hemmerlin.

**HEMMIS** (**FRANÇOIS**), maître de chapelle et organiste de l'église d'Osnabruck, né vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié : 1° *Neue Melodien zum Katholischen Gesangbuch, zur*

*Belehrung und Erbaunung der Christen*; Cassel, 1781, in-8°. — 2° Six sonates pour clavecin; Osnabruck, 1792. — 3° Andante avec variations pour le clavecin; *ibid.*, 1800.

**HEMPEL** (GEORGES-CHRISTOPHE), violoniste attaché à la musique du duc de Saxe-Gotha, naquit à Gotha, en 1715, et mourut en cette ville le 4 mai 1801, à l'âge de quatre-vingt-six ans. Les catalogues de Breitkopf, de Leipsack (1760 à 1770), indiquent onze symphonies de Hempel, en manuscrit, deux concertos pour le violon, et douze solos pour le même instrument.

**HEMPEL** (CHARLES-GUILLAUME), né en 1777, à Chelsea, près de Londres, apprit la musique dès son enfance, sous la direction de son parent Kollmann. Ses progrès furent rapides. En 1793 et 1794, on le fit voyager sur le continent; il s'arrêta quelque temps à Dresde et à Leipsack, et y perfectionna ses connaissances musicales. De retour à Londres, il cultiva d'abord la littérature et la peinture, mais ensuite il fit sa profession de la musique, qui, dans les premiers temps, n'avait été pour lui qu'un art d'agrément. En 1804, il fut nommé organiste de l'église Sainte-Marie, à Truro; il occupait encore ce poste en 1825. L'ouvrage principal de Hempel est un volume de musique d'église, d'antennes et de psaumes, publié à Londres sous le titre de *Church Services, Anthems, and Psalms*, et dédié à l'évêque de Lincoln. On a fait deux éditions de cet ouvrage, ainsi que des vingt mélodies sacrées (*Twenty sacred Melody*), que Hempel a dédiées au comte de Falmouth. Son œuvre la plus importante a pour titre : *Morning and Evening service in score; and two Anthems, with a separate accompaniment for the Organ* (Service du matin et du soir en partition, et deux antennes, avec un accompagnement séparé pour l'orgue); Londres (sans date). On a aussi de cet artiste une méthode de piano intitulée : *Introduction to the Piano-Forte*; Londres 1817.

**HÉNAUX** (ÉTIENNE), poète et docteur en droit, né à Liège en 1819, mort dans la même ville, le 15 mars 1843, est auteur d'un poème intitulé : *La Statue de Grétry* (Liège, Desoer, 1842, in-8° de 24 pages), publié à l'occasion de l'inauguration de cette statue sur la place de l'université, dans la même année.

**HENFLING** (CONRAD), mathématicien qui vivait au commencement du dix-huitième siècle, et conseiller de la cour d'Anspach, mort vers 1720, a fait imprimer l'extrait d'un système de musique dont il était l'inventeur, sous ce titre : *Specimen de novo Systemate Musico*; Anspach, avril, 1708. Ce petit ouvrage a été inséré dans les *Micellan. Berolin.*, 1710, t. I, part.

III, p. 265-294. Il en a été donné une analyse dans l'*Histoire de l'Académie des Sciences*, 1711, p. 79 et suiv. Henfling propose dans cet opuscule la division de l'octave en 50 parties; il a été réfuté par Sauveur (*voy.* ce nom).

**HENKE** (....), critique musicien, né en Saxe, vécut à Brunswick, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a publié un écrit périodique intitulé *Musikalische Patriot* (Le Patriote musical), dont il a paru 30 numéros en 1761; Brunswick, in-4°. Il ne faut pas confondre ce journal avec celui que Mattheson a fait paraître sous le même titre à Hambourg, en 1728 (*voy.* MATTHESON).

**HENKEL** (MICHEL), directeur de musique et organiste de la cathédrale de Fulde, est né en cette ville, le 24 juin 1780, ou, selon d'autres renseignements, le 18 du même mois. Le bon organiste Vierling lui a enseigné à jouer de l'orgue et les règles de l'art d'écrire dans la composition. Laborieux artiste, Henkel a écrit un grand nombre d'ouvrages de musique religieuse et de versets ou préludes pour l'orgue. Dans toutes ces productions, on trouve plus de facilité et d'élégance que de profondeur. On a de cet artiste : 1° Cent versets pour l'orgue; Offenbach, André; Vienne, Haslinger. — 2° Quarante-huit préludes et conclusions pour l'orgue, œuvre 5°; Bonn, Simrock. — 3° Cent versets pour l'orgue, 2° recueil; *ibid.* — 4° Vingt pièces d'orgue, 4° recueil, op. 32; *ibid.* — 5° Vingt-quatre pièces d'orgue faciles, op. 26; Leipsack, Peters. — 6° Idem, 6°, 7° et 8° recueils; *ibid.* — 7° Soixante préludes faciles à 2, 3 et 4 parties, 9° recueil, op. 62. — 8° Trente-trois pièces pour les commençants, op. 68, liv. 1 et 2; Mayence, Schott. — 9° Douze pièces nouvelles, 11° recueil, op. 82; Francfort, Hoffmann. — 10° Trois messes allemandes dans le style choral, à 4 voix, 2 cors et orgue, op. 32; Offenbach, André. — 11° Six chants religieux pour les églises et les écoles, à 4 voix, chœur et piano; Bonn, Simrock. — 12° Sonates pour piano et violoncelle, op. 73 et 74; Mayence, Schott; et Offenbach; André. — 16° Plusieurs rondos et pièces diverses pour le piano. — 17° Beaucoup d'airs variés idem; Offenbach, André; Mayence, Schott; Bonn, Simrock. — 18° Plusieurs cahiers de duos pour 2 flûtes. — 19° Pièces pour guitare. — 20° Mélodies chorales à 4 voix; Fribourg, Herder. — 21° Deux recueils de chansons allemandes à voix seule de piano, op. 10 et 21; Offenbach, André. — 22° La musique pour le drame *Achmet et Zénide*, de Iffland, et pour *Bauernhochzeit* (les Noces villageoises), de Koenig. Les ouvrages de ce musicien distingué s'élèvent au nombre de plus de cent, dont les

derniers ont paru en 1844. Il est mort dans sa position d'organiste et de directeur de musique à Fulde, le 4 mars 1851.

Henkel a eu un fils (Georges-André), né à Fulde le 4 février 1805. Dès l'âge de onze ans il composa des variations pour le piano, qui furent publiées par André, d'Offenbach, ami de son père. En 1826, il alla suivre les cours de l'université de Marbourg. Il s'établit ensuite à Francfort-sur-le-Mein. Il allait se rendre à Paris pour prendre possession d'une place de professeur dans l'institution de musique religieuse dirigée par Choron, lorsque la révolution de Juillet 1830 changea ses plans et lui fit accepter une place d'organiste à Kobourg. En 1837, il abandonna cette position pour celle de professeur de musique au séminaire de Fulde. Parmi les compositions de Henkel, on remarque : 1° l'ouverture pour *la Camp de Walenstein*, de Schiller. — 2° des sonates pour le piano avec violon. — Des chants pour des voix d'hommes. — Quelques petites pièces pour l'orgue et le piano. Tous ces ouvrages ont été publiés. Henkel a en manuscrit des symphonies, des ouvertures, des messes, des Motets, des Lieder et des chœurs pour des voix d'hommes, des compositions pour le piano et pour l'orgue. Le style de cet artiste est une imitation de celui de Mendelssohn.

HENKEL (HENRI), le plus jeune des fils de Michel, est né à Fulde en 1822. Après avoir commencé, sous la direction de son père, ses études de piano et d'orgue, il alla les continuer à Francfort, chez Aloys Schmitt, puis à Darmstadt, chez Rink, chez Kessler, et pour la composition chez André, à Offenbach. Après la mort de celui-ci, il retourna à Fulde et passa une année au séminaire des instituteurs. Il vécut ensuite à Leipzig pendant les années 1846-1847, retourna chez son père pendant les mouvements révolutionnaires de 1848, et enfin se fixa à Francfort dans l'année suivante, comme professeur de chant et de piano. On a publié de sa composition des Lieder et quelques petites pièces pour le piano et l'orgue.

HENNEBERG (JEAN-BAPTISTE), né à Vienne, le 6 décembre 1768, était fils d'un organiste du couvent appelé *Schotten-Stifts*, et succéda à son père dans cette place. A l'âge de vingt-deux ans il entra (en 1790) au théâtre de Schikaneder comme chef d'orchestre. Il en remplit les fonctions pendant treize ans; mais le mauvais état de la santé de sa femme l'obligea à se retirer, en 1804, à Hof, près de Mannerstorf, sur les frontières de la Hongrie, pour y jouir d'un air plus pur. Là, il embrassa la vie de laboureur, et sembla pendant quelque temps avoir oublié la

musique; mais enfin l'amour de l'art lui revint au cœur après quelques années, et ce fut avec plaisir qu'il accepta l'invitation que lui fit le prince Nicolas Esterhazy de se rendre à Eisenstadt pour y tenir l'emploi d'organiste. Il y fut aussi bientôt après chargé de la direction des opéras qu'on représentait sur le théâtre du château. Après la dissolution de la chapelle du prince, Henneberg retourna à Vienne, et y vécut quelque temps sans emploi; puis il fut nommé directeur du chœur, à l'église paroissiale de la cour. Après la mort de Cehlinger, il le remplaça comme organiste de la chapelle impériale; mais il jouit peu des avantages de sa position nouvelle, car il se blessa en visitant l'intérieur de son orgue, et sa blessure, négligée dans l'origine s'envenima et le conduisit au tombeau, le 26 novembre 1822. On s'accorde à considérer Henneberg comme un organiste distingué et un compositeur de goût. Parmi ses ouvrages, dont le plus grand nombre est resté en manuscrit, on compte beaucoup de morceaux introduits dans les opérettes jouées aux théâtres de Vienne, et plusieurs petits opéras intitulés : 1° *Conrad Langart de Friedbourg*. — 2° *Das Jäger Mädchen* (la Fille du Chasseur). — 3° *Die Waldmänner* (les Sylphes). — 4° Le premier acte de *Königs flicht* (Devoir d'un roi). — 5° *Der Scheerenschleifer* (le Rémouleur). — 6° *Die Elfen Königin* (la Reine des Elfes). — 7° *les Géants*, opéra mythologique qui n'a pas été représenté. Henneberg a écrit aussi des symphonies, des ouvertures, une grande pièce pour musique militaire, des chansons, des hymnes, des cantates, et des nocturnes à 4, 6 et 8 voix, avec ou sans accompagnement. Il a arrangé pour le piano les opéras intitulés : *les Pyramides de Babylone*, par Gallus; *le Labyrinthe*, par Winter; *le Miroir d'Arcadie*, par Süßmayer, etc.

HENNEKINDT (JEAN), connu au théâtre sous le nom d'INCHINDI, naquit à Bruges (Belgique), le 4 mars 1798. Après avoir étudié la musique dans le lieu de sa naissance, il se rendit à Paris et fut admis au pensionnat du Conservatoire, à cause de sa belle voix, le 6 juin 1822. Il y reçut des leçons de Plantade, et Baptiste aîné, du Théâtre-Français, fut son maître de déclamation. Le 20 mars 1823 il débuta à l'Opéra dans le rôle du Pacha de la *Caravane du Caire*; mais il ne sortit du Conservatoire que dans l'année suivante. Après être resté quelque temps à l'Opéra sans y obtenir les succès auxquels il aspirait, il se rendit en Italie, et s'y livra à de nouvelles études de chant. En 1829, il chantait à Parme, et il se fit entendre avec succès pendant les années suivantes, dans plusieurs autres villes de

la Péninsule. De retour à Paris, en 1832, il fut engagé au Théâtre-Italien et s'y fit applaudir dans les rôles de baryton des ouvrages de Rossini, particulièrement dans *Mathilde de Shabrand*. Hennekindt retourna ensuite en Italie, et chanta à Bologne, en 1834; mais, bientôt rappelé à Paris, au mois de novembre de la même année, il débuta au théâtre de l'Opéra-Comique dans le *Chalet*, dont le rôle de *Max* fut écrit pour lui par Adolphe Adam; puis il chanta dans le *Cheval de bronze* d'Auber, avec beaucoup de succès. Cependant, par des causes inconnues, il ne resta pas longtemps à ce théâtre. Pendant quelque temps il voyagea dans les départements de la France pour y donner des représentations, puis il retourna en Italie. Il chantait à Florence en 1838; on le retrouve à Madrid en 1845. Depuis lors il a disparu de la scène.

**HENNELLE** (M<sup>me</sup> CLAIKE), née WUET, à Paris, cantatrice et professeur de chant, est auteur d'un petit ouvrage qui a pour titre : *Rudiment des chanteurs, ou théorie du mécanisme du chant, de la respiration et de la prononciation*; Paris Melsionnier, 1844, in-8° de 48 pages.

**HENNIG** (CHRÉTIEN-FRÉDÉRIC), maître de chapelle du prince Sulkorsky, à Sorau, dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, a composé douze symphonies, six quatuors et six divertissements pour douze instruments, qui sont indiqués dans les catalogues de Breitkopf. Hennig a publié à Berlin, en 1775, un trio pour clavicin, violon et violoncelle; en 1781, à Leipsick, un *Quotidien* pour des sociétés de jeunes musiciens, et, en 1782, douze chansons pour des loges de francs-maçons.

**HENNIG** (JEAN-CRÉTIEN), flûtiste allemand, peut-être fils du précédent, est connu par les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse*; Offenbach, André. — 2° *Duos pour 2 flûtes*, op. 6, 18; Berlin, Hummel, 1799. — 3° *Plusieurs airs variés pour flûte seule*. J'ignore si cet artiste est le même qu'un musicien fixé à Chemnitz (*Hennig*, C.), qui a publié six pièces pour 5 clarinettes, flûte, 2 cors, 2 trompettes, 2 bassons, trombone et serpent avec petite et grosse caisse; Chemnitz, Hæcker.

Un autre musicien du même nom (*Hennig*, C.), était, en 1841, violoniste et professeur de son instrument à Magdebourg. Il a publié dans cette même année une méthode de violon, sous ce titre : *Praktische Violine-Schule nach pädagogischen Grundsätzen*, etc.

Enfin, un autre HENNING (Ch.), professeur de musique à Berlin, à la même époque, y a publié

des *Lieder*, à voix seule avec piano, un recueil de 72 chorals à deux voix, des chants pour une, deux et trois voix, des chants funèbres pour 4 voix d'hommes, etc.

Il est singulier que les noms de ces artistes ne soient pas même mentionnés dans les recueils de biographies de musiciens publiés en Allemagne depuis vingt ans.

**HENNIGK** (HENRI-JULIEN), organiste de l'église St.-Jean, à Dresde, est né dans cette ville en 1786. On connaît de lui : 1° *Polonaises à grand orchestre*; Dresde. — 2° *Idem pour piano*; Dresde, Arnold. — 3° *Vingt-neuf préludes faciles pour l'orgue, avec une instruction sur les tons majeurs et mineurs*; ibid. Homme de savoir, Hennigk s'est fait connaître par deux ouvrages sur la musique qui ont pour titres : 1° *Kurze Geschichte über der Ursprung und Fortgang der Musike* (Histoire abrégée de l'origine et des progrès de la musique); Dresde, 1824, in-8°. — 2° *Kurzer Grundriss der Geschichte der Musik bei den Völkern der Alterthums* (Tableau abrégé de l'histoire de la musique chez les peuples de l'antiquité); Dresde, Arnold, 1837, in-8° de xvi et 79 pages.

**HENNING** (MAÎTRE), célèbre facteur d'orgues, vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, fut d'abord menuisier à Hildesheim. Il a construit : 1° L'orgue du couvent de St-Blaise à Brunswick, de 35 jeux, 2 claviers et pédale, avec un registre de 16 pieds au grand clavier. — 2° L'orgue de St-Goldast à Hildesheim, à 23 jeux, 2 claviers et pédale.

**HENNING** (CHARLES-GUILLAUME), né à Berlin, en 1784, était fils d'un musicien de régiment qui lui donna les premières leçons de musique et de violon. Seidler, maître de concerts en cette ville, fut ensuite son maître pour cet instrument, et Gührlich lui enseigna les règles de l'harmonie. En 1807, Henning obtint une place de violoniste au théâtre national et royal. En 1821, il reçut sa nomination de directeur de musique au théâtre Königsstadt, et cinq ans après il y joignit la position de maître de concerts de la chapelle du roi. En 1833, l'Académie royale des beaux-arts de Berlin l'admit au nombre de ses membres, et en 1836 il fut nommé directeur de musique au théâtre royal de l'Opéra. Cet artiste a publié de sa composition : 1° *Symphonie concertante pour 2 violons*; Berlin, Schlesinger. — 2° *Premier concerto (en la) pour violon principal*; Augsburg, Gombart. — 3° *Deuxième concerto, id. (en ré mineur)*, op. 15; Offenbach, André. — 4° *Variations sur la Sentinelle, idem*; Berlin, Schlesinger. — 5° *Sextetto pour deux violons, 3 violes et violoncelle*; Leipsick, Peters. — 6° *Trois*



grands quatuors pour 2 violons, viole et basse, op. 9; Offenbach, André. — 7° Quatrième quatuor, op. 13; Vienne, Haslinger. — 8° Deux trios pour 2 violons et violoncelle, op. 2; Berlin, Schlesinger. — 9° Duos pour 2 violons, op. 1, ibid. — 10° Thèmes variés pour violon seul. On connaît aussi de lui des pièces d'harmonie publiées en 1838, et la musique d'un ballet représenté au théâtre royal.

**HENNIUS** (GILLES), chanoine et chantre de l'église collégiale de Saint-Jean l'Évangéliste, à Liège, et maître de chapelle de Ferdinand, archevêque électeur de Cologne et prince évêque de Liège, vers le milieu du dix-septième siècle. On connaît de sa composition : 1° *Hymnus S. Casimiri principis, filii Regis Poloniae, etc.*, 4 et 8 voc.; Cologne sur le Rhin, 1620, in-4°. — 2° *Motetta sacra duarum, trium, quatuor, tum vocum, tum instrumentorum cum basso continuo, liber primus*; Anvers, 1640, in-fol. — 3° 4 *Missae solemnes octo vocum*, op. 3; Anvers, 1645, in-4°.

**HENRI III**, duc de Brabant, surnommé *le Débonnaire*, épousa Alix, fille d'Hugues IV, duc de Bourgogne, et mourut à Louvain, le 28 février 1261. Ce prince cultivait la poésie et la musique. Il nous reste quatre chansons notées de sa composition, qui se trouvent dans les manuscrits de la Bibliothèque impériale, à Paris.

**HENRI VIII**, roi d'Angleterre, fils de Henri VII, naquit au mois de juin 1492, et monta sur le trône d'Angleterre, le 22 avril 1509. Ce prince, fameux par l'habileté de sa politique, ses cruautés, et par la réforme religieuse qu'il introduisit dans son royaume, pour servir ses passions, avait des connaissances étendues dans les sciences et dans les arts, et se piquait d'être un des plus habiles musiciens de son royaume. Il chantait avec goût, jouait bien du clavecin et de la flûte, et composait des motets et des messes dans la manière des maîtres anglais de son temps. Boyce a inséré dans sa collection de musique religieuse une antienne à 4 voix (*O Lord, the maker of all things*), que j'ai fait exécuter dans un de mes concerts historiques; elle est bien écrite. Hawkins a aussi publié dans le second volume de son Histoire générale de la musique (pag. 534) le motet latin à 3 voix *Quam pulchra es*, d'après un manuscrit du chœur de Windsor, daté de 1519. Henri VIII est mort à Londres, dans la nuit du 28 au 29 janvier 1547.

**HENRION** (PAUL), compositeur de romances, est né à Paris, le 20 juillet 1819. A l'âge de onze ans, il entra, comme apprenti, dans l'atelier d'horlogerie de son frère aîné; mais il n'y resta pas longtemps, ayant accepté les offres qui

lui furent faites pour jouer sur les théâtres de la banlieue, puis dans les petites villes des départements, des rôles de jeunes garçons ou de femmes travesties. Après quatre ans de cette existence vagabonde, il rentra à Paris et dans sa famille. Alors il se livra à l'étude de la musique, reçut des leçons de piano de Henri Karr, et suivit le cours d'harmonie de l'organiste aveugle Moncouteau (voy. ce nom). En 1840, il débuta comme compositeur de romances par une mélodie qui avait pour titre *Un jour*. Cet air eut un succès populaire, et devint un timbre de Vau-deville. *Le bon Curé, Loin de sa mère, Les Deux Mules du Basque, Les Vingt sous de Pé-rinette, Manola, Si loin, Travaille et prie*, d'autres romances encore, ont en la vogue d'un moment qu'obtiennent ces petites pièces lorsqu'elles se distinguent par une heureuse inspiration et par l'élégance de la forme. M. Colombier en a été l'éditeur, à Paris. M. Henrion a écrit aussi quelques petits morceaux de piano, des quadrilles, des valse et des polkas.

**HENRY** (BONAVENTURE), professeur de violon à Paris, débuta au concert spirituel en 1780, dans un concerto de violon qui fut publié la même année, et qui eut peu de succès. Peu de temps après il entra comme premier violon au théâtre de Beaujolais; il s'y trouvait encore en 1791. On a de cet artiste : 1° Concerto pour le violon; Paris, La Chevardière, 1780. — 2° Sonates pour 2 violons et basse, ibid. — 4° Exercices sur les quatre premières positions du violon, en passant dans tous les tons; Paris, Imbault. — 4° Premier air varié, ibid. — 5° Trois airs variés pour violon, op. 5; Paris, Gaveaux (Peltit). — 6° Études contenant des gammes variées, thèmes variés et caprices pour violon, livres 1-3; Paris, Frey. — 7° Méthode de violon; Paris, Imbault (Janet).

**HENRY** (...), clarinetiste à Paris, vers 1815, vraisemblablement fils du précédent, a publié quatre œuvres de duos pour son instrument; Paris, Sieber, Dohan, Omont; des études ou caprices pour clarinette seule, op. 2, Paris, Sieber, etc.

**HENSEL** (GOTTLOB), organiste de l'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul à Liegnitz, né en Silésie vers 1765, a publié de sa composition : Recueil de morceaux de chant et de piano; Breslau, Gehr et C<sup>e</sup>, 1795. — 2° Trois sonates pour piano et violon, op. 1; Breslau, 1802. — 3° Sonates pour piano seul, op. 2, ibid. — 4° Fantaisie sur les événements tragiques de la Turquie, en 1821, pour piano et violon; ibid. Hensel est mort à Liegnitz, en 1826.

**HENSEL** (JEAN-DANIEL), né à Goldberg, en Silésie, en 1757, fut pendant plusieurs années

recteur du collège de Strahlen, puis devint précepteur d'un jeune seigneur qu'il accompagna dans ses voyages. De retour à Goldberg, il y vécut quelque temps sans emploi ; mais en 1794 il établit une institution pour l'éducation des jeunes demoiselles à Hirschberg. Hensel cultivait la musique avec succès ; on connaît de sa composition : 1° *Jésus*, oratorio dont il avait fait les paroles et la musique, et qui fut annoncé en 1798. — 2° Méthode pratique de piano, en quatre livraisons progressives ; Leipsick, 1798-1800. Chaque partie renferme trois sonates avec des instructions sur le doigter et le système d'exécution. — 3° Sonates pour le piano, œuvres 1, 2, 3, 4. Breslau, Gross, Barth et Co. Il se peut que ces sonates ne soient que la méthode sous un autre titre. — 5° Exercices pour piano, 2 parties ; *ibid.* — 6° *Cyrus et Cassandre*, opéra, en partition ; Halle, Händel. — 7° *Daphné*, opéra, en 1799. — 8° *Die Geisterbeschwörung* (La Conjuraison des esprits), opérette, non représentée. — 9° Chant d'hommage de la Silésie pour le jour du couronnement du roi Frédéric-Guillaume III, poésie et musique, 1798.

**HENSEL (FANNY)**, sœur du célèbre compositeur Mendelssohn-Bartholdy, naquit à Hambourg, vers 1808. Pianiste distinguée et douée d'une belle organisation musicale, elle écrivit, à l'imitation de son frère, des mélodies sans paroles pour le piano et des *Lieder* pour voix seule avec accompagnement de cet instrument, où l'on remarque des inspirations poétiques. Après avoir épousé le peintre de la cour de Prusse *Hensel*, elle continua de cultiver son talent pour sa famille et ses amis, mais ne publia pas ses compositions. Cependant, vaincue par les instances de Mendelssohn, elle consentit enfin à les laisser mettre au jour. Par une coïncidence douloureuse, ces ouvrages parurent, le 13 mai 1847, et leur intéressant auteur mourut à Berlin le lendemain 14, à l'âge de trente-neuf ans. Frappé de ce malheur inattendu, Mendelssohn en ressentit une si vive douleur, que sa santé déclina chaque jour, et que moins de six mois après il suivit dans la tombe sa sœur bien aimée (*voy. Mendelssohn-Bartholdy*). Les ouvrages publiés de M<sup>me</sup> Hensel sont : 1° 6 *Lieder* pour voix seule avec piano, op. 1 ; Berlin, Schlesinger. — 2° quatre *Lieder* sans paroles pour le piano, op. 2, 1<sup>er</sup> recueil ; *ibid.* — 3° Jardin de *Lieder*, 6 chants pour soprano, contralto, ténor et basse, op. 3, 1<sup>er</sup> recueil ; *ibid.* — 4° 6 Mélodies pour piano, op. 4, livre 1<sup>er</sup> ; *ibid.* — 5° 6 Mélodies pour piano, op. 5, livre 2<sup>e</sup> ; *ibid.* — 6° 4 *Lieder* pour piano, op. 6 ; Berlin, Bote et Bock. — 7° 6 *Lieder* à voix seule avec piano, op. 7 ; *ibid.*

**HENSELT (ADOLPHE)**, pianiste et compositeur d'un remarquable talent, est né le 12 mai 1814 à Schwabach, petite ville de la Bavière, à quelques lieues de Nuremberg, où son père était fabricant d'indiennes. Henselt n'était âgé que de trois ans lorsque sa famille alla s'établir à Munich. Il y apprit à jouer du violon dans ses premières années ; mais bientôt il abandonna cet instrument, pour lequel il ne se sentait point de goût, et se livra à l'étude du piano sous la direction d'un maître obscur nommé Lasser. Les heureuses dispositions de Henselt, qui se faisaient apercevoir par ses rapides progrès, lui procurèrent l'avantage d'inspirer de l'intérêt à la femme du conseiller intime de Fiad, amateur d'un rare talent qui avait reçu des leçons de Meyerbeer et de Charles-Marie de Weber, et qui, pianiste remarquable et compositeur distingué de musique instrumentale, se chargea du soin de développer l'éducation musicale du jeune artiste. Jusqu'à l'âge de dix-sept ans, Henselt resta sous la direction de cette dame, et acquit par ses conseils une exécution brillante et correcte ainsi que des notions préliminaires de l'harmonie. Dans le même temps la conversation instructive et les conseils de Poissal lui firent acquérir aussi des connaissances générales, nécessaires à quiconque veut se placer au-dessus de l'artiste vulgaire. Dans les dernières années de son séjour à Munich, la protection du roi Louis de Bavière était venue à son secours : elle lui fournit les moyens d'aller à Weimar près de Hummel, dont les leçons lui paraissaient nécessaires pour perfectionner son talent. Toutefois il ne trouva pas chez ce maître ce qu'il espérait ; car il y avait peu d'analogie entre son penchant pour le style large, puissant, et le genre gracieux, élégant, de Hummel. Après huit mois passés à Weimar, pendant lesquels il écrivit son premier concerto pour le piano, il retourna à Munich, où il ne fit qu'un court séjour ; puis, en 1832, il se rendit à Vienne. L'objet principal de ce voyage était d'étudier le contrepoint près de Sechter, organiste de la cour et savant harmoniste. Ce fut aussi dans cette ville qu'il se livra à des exercices de mécanisme du piano dans lesquels il employait jusqu'à dix heures chaque jour. Cet excès de travail finit par altérer sa santé et l'obligea à suspendre ses études et à chercher de la distraction. Dans l'espoir que le changement de séjour lui serait favorable, il se rendit à Berlin en 1836. Son talent y produisit une vive sensation : aucun artiste d'une habileté comparable à la sienne ne s'y était fait entendre jusqu'à cette époque ; mais il brillait surtout dans les salons où son auditoire ne se composait que d'un petit nombre

de connaisseurs ; car jamais il ne put vaincre sa timidité devant les assemblées nombreuses. De là vient que, considéré par les meilleurs artistes comme un talent de premier ordre, Henselt n'eut jamais de succès d'éclat devant le public véritable.

En s'éloignant de Berlin, il se rendit à Dresde où sa santé, toujours chancelante, l'obligea de vivre quelque temps dans la retraite. De là il retourna à Weimar, et y fit un assez long séjour, retenu par un attachement qui finit par le placer dans une position difficile et l'obligea à reprendre la route de Dresde et de Berlin. Ce fut alors qu'il chercha des ressources dans son talent en donnant des concerts. Il se rendit ensuite à Breslau, et ce fut dans cette ville qu'il épousa la femme spirituelle qu'un divorce venait de séparer de son premier mari, conseiller intime du duc de Saxe-Weimar. Henselt se rendit ensuite à Pétersbourg, où il reçut un brillant accueil et obtint le titre de pianiste de l'impératrice de Russie. Depuis 1838 il s'est fixé dans cette ville, ayant fait seulement dans l'intervalle de plus de vingt ans quelques voyages à Leipsick, Dresde, Breslau, Weimar, Paris et Londres. Dans ces deux dernières villes il a, comme partout, conquis la plus haute estime pour son talent parmi les artistes, mais il y est resté à peu près inconnu du public. Dans une assez longue carrière, Henselt a peu écrit, et la plupart de ses ouvrages sont de petite dimension : ce sont en général des thêmes variés, des pensées fugitives, des impromptus, des romances transcrites, et des études au nombre de vingt-quatre, en deux suites (op. 2 et 5.). Mais il semble que l'artiste ait voulu prendre une revanche du petit cadre où son talent de compositeur s'était renfermé dans ces productions, par son grand concerto en *fa* mineur (op. 16) avec orchestre ; car cet ouvrage est une belle œuvre d'un grand et noble caractère ; il est conçu dans les plus larges développements. Henselt n'a pas conquis plus de popularité comme compositeur que comme pianiste, car sa musique est peu connue du public et même des artistes. Bien d'autres, qui sont loin de l'égal, ont acquis une célébrité qui ne s'est pas attachée à son nom.

**HENSTRIDGE** (DANIEL), organiste de l'église cathédrale de Canterbury, vers 1710, est auteur de quelques antiennes à plusieurs voix, que le docteur Croft a insérées dans sa collection intitulée *Divine Harmony*; Londres, 1812.

**HENTSCHEL** (GASPARD), professeur au gymnase de Berlin, au commencement du dix-septième siècle, est auteur d'un livre intitulé : *Oratorisch Hall-und Schall, vom leblicher Ursprung biblischer Anmuth und empfindli-*

*chen Nutzen der rittermässigen Kunst der Trommeler* (sons oratoires ou élogieux sur l'origine biblique de l'art chevaleresque du joueur de tambour aussi agréable qu'utile) ; Berlin, 1620, in-4°.

**HENTSCHEL** (ERNEST-JULES), professeur supérieur au séminaire des instituteurs de Weissensfels, est né, le 26 juillet 1804, à Langenwaldau, près de Liegnitz en Silésie. Son aïeul maternel Holberg, organiste en ce lieu, prit soin de son éducation littéraire et musicale. Après sa mort (en 1811), un autre organiste et maître d'école, nommé *Prufer*, donna à Hentschel des leçons de piano et de violon. Destiné à l'enseignement, Hentschel suivit avec assiduité les cours de langues, d'histoire et de géographie de plusieurs écoles jusqu'en 1823, où il se rendit à Berlin, aux frais de l'État, pour y étudier le système d'enseignement de la musique imaginé par Logier, et qui eut un moment de vogue. Admirateur de ce système, il le mit lui-même en pratique par la suite dans les fonctions pédagogiques qui lui furent confiées. En 1824, Hentschel fut nommé troisième professeur au séminaire de Weissensfels : deux ans après, la place de second professeur étant devenue vacante, il l'obtint. En 1830 il fut chargé par le gouvernement de faire un voyage pédagogique dans l'Allemagne méridionale et sur le Rhin, dans le but de comparer les divers systèmes d'enseignement de la musique dans les écoles populaires. De retour à Weissensfels, il se livra avec ardeur à la carrière du professorat, et forma un grand nombre d'élèves, qui, plus tard, devinrent aussi de bons instituteurs.

Hentschel n'a pas seulement contribué par son enseignement à répandre le goût et la connaissance de la musique dans le cercle où son activité s'est exercée, mais y a aussi travaillé d'une manière efficace par les ouvrages qu'il a publiés. Il a fait insérer un grand nombre de dissertations dans les journaux pédagogiques des provinces rhénanes, particulièrement sur l'enseignement du chant. On a lui un livre élémentaire intitulé : *Kurze Leitfaden bei dem Gesangsunterricht in Volksschulen* (Introduction abrégée à l'enseignement du chant dans les écoles populaires) ; Halle, 1825, in-8°. Cet ouvrage a eu plusieurs éditions. Hentschel a fondé, en 1841, un écrit périodique qui a pour titre : *Euterpe. Eine Musik-Zeitschrift für Deutschlands Volksschullehrer* (Euterpe, écrit périodique de musique à l'usage des instituteurs des écoles populaires, des cantors, organistes, professeurs et amis de l'avancement de la musique) ; Erfurt, Kærner, et Leipsick, Merseburger, in-8°. Ce journal, fait

en collaboration avec Erk et Jacob (voyez ces noms), est parvenu à sa vingtième année à la fin de 1860. Huit numéros d'une feuille d'impression paraissent chaque année.

**HENTSCHEL** (Théodore), né le 28 mars 1830 à Schirgiswalde, dans la Lusace supérieure, fut employé comme enfant de chœur dans l'église catholique de la cour, à Dresde, depuis l'âge de neuf ans jusqu'à douze; puis il alla continuer ses études musicales au Conservatoire de Prague, et pendant trois ans il y reçut des leçons de piano et de composition. Il s'est fait connaître depuis quelques années à Leipsick, comme pianiste et comme compositeur, dans les concerts de la société d'Euterpe; puis il a été appelé à Halle, en qualité de directeur de musique du théâtre de la ville. Les principaux ouvrages qui l'ont fait connaître jusqu'au moment où cette notice est écrite sont : 1° Une ouverture à grand orchestre. — 2° Une Messe solennelle pour des voix d'hommes et quelques compositions pour le piano. Il a aussi un opéra reçu au théâtre de Leipsick, sous le titre : *Matrose und Panger*.

**HENYK** (...), excellent luthiste, né à Prague, en Bohême, dans le seizième siècle, vivait dans la même ville en 1598. Paproczyk a laissé, dans ses divertissements littéraires, un poème sur cet artiste; on en trouve le titre en langue bohémienne dans le dictionnaire des artistes de la Bohême, par Diabacz.

**HEPP** (Sixte), organiste et compositeur à la Nouvelle-Église de Strasbourg, né à Geislinger, au territoire d'Ulm, le 12 novembre 1732, a reçu des leçons de composition de Jomelli, à Louisbourg. Il a écrit beaucoup de sonates pour le clavecin : on en a imprimé deux à Strasbourg.

**HÉRACLIDE DE PONT**, écrivain grec, cité par Plutarque, Athénée, Diogène de Laërte et Porphyre, comme auteur de plusieurs livres sur la musique. Il y a eu beaucoup d'auteurs de ce nom dans l'antiquité : Fabricius en a rassemblé plus de cinquante dans sa Bibliothèque grecque. Celui dont il est ici question est Héraclide de Pont, fils d'Euphron ou d'Euthyphron, natif d'Héraclée, et qui se disait issu de Damis, l'un des conducteurs de la colonie thébaine qui bâtit Héraclée. Il vint s'établir à Athènes, où il fut disciple de Speusippe, ensuite des Pythagoriciens, puis de Platon et enfin d'Aristote. On dit que Pythou et lui délivrèrent Héraclée, leur patrie, de la tyrannie de Cotys, en le tuant. Il nourrissait chez lui depuis longtemps un serpent qu'il avait apprivoisé; se voyant près de mourir, il pria un de ses amis de brûler secrètement son corps, et de faire paraître en sa place le serpent sur le lit, en publiant qu'Héraclide était

monté vers les dieux, qui avaient ainsi transformé son corps. Cela ayant été exécuté comme il l'avait désiré, le serpent causa d'abord quelque frayeur aux assistants; mais la supercherie fut bientôt découverte et donna lieu à quelques épiigrammes qui nous ont été conservées par Diogène de Laërte (*lib. 5, sect. 90*). Parmi ses ouvrages se trouvaient quelques livres sur la musique, dont il ne nous est parvenu que les titres. Diogène de Laërte en cite deux, qui étaient intitulés : *Περὶ μουσικῆς*. Athénée parle d'un troisième (*lib. 10, cap. 21, p. 445, D., édit. Lugd.*), sans en indiquer précisément le contenu. Porphyre, dans ses commentaires sur les harmoniques de Ptolémée, cite un passage concernant les inventions de Pythagore en musique, tiré de l'*Introduction à la Musique* d'Héraclide, intitulée *Εκ τῆν μουσικῶν στοιχείων* : ouvrage qui paraît être différent de celui dont parle Plutarque (*Διαλογ. περὶ μουσικῆς. 5*).

**HÉRAULT** (JEAN-LOUIS), dit *Servillas* ou *Servillias*, fut basse-contre de la chapelle du roi de France François 1<sup>er</sup>, suivant un compte des dépenses de cette chapelle, en date de 1532, qui se trouve en manuscrit à la Bibliothèque impériale de Paris. Un autre compte des dépenses pour les funérailles du même roi, dressé en 1547, par Nicolas de Jay, *notaire à ce commis*, prouve qu'à cette époque, Hérault avait succédé à Claude de Sermisy, comme sous-maître de la chapelle. On a de ce musicien : *Antiphonæ sacræ B. M. V. trium et quatuor vocum*; *Parisii, in vico Citharæ prope sanctorum Cosmæ et Damiani templum apud Petrum Altainingnant musicæ Chalcographum*, in 4<sup>e</sup>, gothique, 1537.

**HÉRAULT** (M<sup>me</sup> PALMYRE), née en Touraine, vers 1801, a cultivé la musique comme amateur jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans. Des chagrins domestiques la décidèrent alors à venir à Paris, où elle employa son talent de pianiste distinguée à assurer son existence. Depuis 1827 elle s'y livra avec succès à l'enseignement, et se fit applaudir dans plusieurs concerts. On a de madame Hérault plusieurs fantaisies et airs variés pour piano; parmi ses productions, celles qui ont eu le plus de vogue sont : 1° Fantaisie concertante pour piano et violon, sur un thème de Rossini, avec Lafont; Paris et Vienne. — 2° Fantaisie sur la ballade de la *Dame Blanche*, op. 5; Paris, Janet. M<sup>me</sup> Hérault est morte à Paris, au mois de novembre 1843.

**HERBAIN** (LE CHEVALIER D'), capitaine au régiment de Tournaïsis, infanterie, chevalier de St-Louis, et membre de l'Académie de Corse, né à Paris en 1734, entra au service militaire à l'âge de

quinze ans. Il n'en avait que dix-sept lorsqu'il entreprit un voyage en Italie. Étant arrivé à Rome, il y fit représenter, en 1751, un intermède (*Il Geloso*), dont il avait composé la musique. Cet ouvrage fut ensuite joué à Florence avec quelque succès. Ayant été envoyé en Corse avec son régiment, il y composa, pour la naissance du duc de Bourgogne, *Il Trionfo del Ciglio*, en trois actes, et quelque temps après *Lavinia*. Ces ouvrages furent représentés à Bastia, et ensuite sur divers théâtres d'Italie, en 1753. De retour en France, le chevalier d'Herbain écrivit pour l'Opéra *Céthémène*, en un acte, qui fut joué en 1756. On lui doit aussi la musique de deux opéras comiques qui furent représentés à la Comédie italienne, le premier, sous le titre des *Deux Talents*, paroles de Bastide, le 10 août 1763; le second, sous celui de *Nanette et Lucas*, paroles de Framéry, en 1764. Son opéra des *Deux Talents* n'eut aucun succès et donna lieu à ce quatrain :

Quelle musique plus aride,  
Et quel poème plus commun !  
L'œuvre d'Herbain ! pauvre Bastide !  
Vos *Deux Talents* n'en font pas un.

Le chevalier d'Herbain est mort à Paris en 1769.

**HERBART** (JEAN-FRÉDÉRIC), professeur de philosophie à l'université de Göttingue, naquit à Oldenbourg, le 4 mai 1770. Après avoir terminé ses études à Jéna, sous Fichte, il fut précepteur à Berne et s'y lia d'amitié avec Pestalozzi. En 1805, il fut appelé à l'université de Göttingue, en qualité de professeur de philosophie. En 1809 il abandonna cette position pour se rendre à Kœnigsberg, où de plus grands avantages lui étaient offerts. Après vingt-six ans de séjour en cette ville, il fut appelé de nouveau à Göttingue en 1835. Il y est mort le 14 août 1841. Herbart fut le grand opposant à la philosophie de Schelling et de Hegel. Avec un génie moins hardi que celui de ces deux hommes célèbres, bien qu'il ne manque pas d'originalité, il eut un savoir plus étendu. Son enseignement eut moins d'éclat parce que son système, plus sage et plus prudent que celui de ses adversaires, ne répondait pas aux entraînements de son temps. Herbart n'est ici mentionné que pour ses travaux relatifs à la musique. Le premier de ses ouvrages concernant cet art a pour titre : *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre* (Observations psychologiques sur la science de la musique); Göttingue, 1811, in-8°. Cet écrit a été placé au commencement du septième volume de l'édition des œuvres complètes de Herbart publiées par M. Hartenstein (*Herbarts sämtliche Werke*); Leipsick, 1850-1852, 12 vol. in-8°. La théorie qui y est exposée

est purement mathématique : il s'y trouve des vues sur la détermination des proportions des intervalles. Dans le neuvième chapitre de son *Encyclopédie de la philosophie*, Herbart traite de la musique au point de vue de l'esthétique (*Voy. Sämmtl. Werke*, t. II, p. 106-124). Il examine le mécanisme des opérations de l'intelligence pour l'appréciation des rapports des sons dans son remarquable *Traité de la Psychologie comme science déduite de l'expérience, de la métaphysique et des mathématiques*. (*Voy. Sämmtl. Werke*, t. V, ch. 4.) Enfin, dans ses *Aphorismes de psychologie* (*Sämmtl. Werke*, t. VII), il y a diverses choses concernant la mesure du temps et le rythme. Herbart cultivait aussi la musique comme compositeur : on a publié de lui une sonate pour le piano (en ré), œuvre 1<sup>re</sup>; Leipsick, Kuhnelt (Péters), 1808, et il a laissé en manuscrit plusieurs autres œuvres pour cet instrument.

**HERBENIUS** (MATTHIEU), recteur de l'école de St-Gervais à Maestricht, a écrit plusieurs traités sur des matières diverses, parmi lesquels on en remarque un intitulé *De Natura vocis ac ratione Musices pulcherrimum opus*, lib. 5. Cet ouvrage porte la date de 1495, et indique que l'auteur était alors âgé de quarante-quatre ans, d'où il suit qu'il était né en 1451.

**HERBERTH** (ROBERT), bénéficia à Cœdheim, près de Heilbronn, naquit à Rœtlinge, dans le pays de Luxembourg, en 1770. Après avoir achevé ses études dans le lieu de sa naissance, sous la direction de son père, il entra dans la vie monastique à l'abbaye de Schœnthal, où il devint ensuite professeur de théologie. Instruit dans la musique et dans la composition, il écrivit plusieurs messes pour son convent. Plus tard, il obtint des dignités ecclésiastiques à Passau, ensuite à Salzbourg. L'évêque de cette dernière ville lui accorda un bénéfice à Cœdheim. En 1800 il fit exécuter à Würzburg une messe de sa composition, qui fut alors considérée comme un bon ouvrage. On connaît aussi de lui des cantates et six variations faciles pour le piano sur l'air allemand : *Ich Mädchen, Ich bin aus Schwaben*.

**HERBIN** (AUGUSTE-FRANÇOIS-JULIEN), orientaliste, naquit à Paris le 13 mars 1783. Après avoir terminé ses études dans un des collèges de cette ville, il devint élève de Silvestre de Sacy pour la langue arabe, à laquelle il fit succéder l'étude du persan et du turc. Il était bon musicien et s'occupait avec zèle de la musique des peuples orientaux. Je l'ai connu dans les années 1804 et 1805, lorsqu'il faisait à la Bibliothèque impériale des recherches sur ce sujet; c'é-

taît un jeune homme instruit et fort modeste. Il avait traduit presque tous les manuscrits arabes, persans et turcs qui traitent de cet art, et qu'il avait pu découvrir dans la Bibliothèque impériale. Les manuscrits de ces traductions ont passé dans les mains de Villoteau, auteur de tout le travail sur la musique des peuples de l'Orient inséré dans la grande *Description de l'Égypte*. Herbin traduisait aussi un des traités de musique arabe que ce savant avait rapportés de l'Égypte, et tous deux avaient uni leurs travaux. Villoteau parle en ces termes de l'ouvrage qu'ils voulaient faire :

« Nous nous étions proposé de faire par la suite, « de tous ces matériaux, un ensemble analytique « et méthodique tout à la fois, dans lequel nous « aurions rapporté toutes les opinions des divers « auteurs orientaux sur la musique, et présenté, « d'une manière comparative, les divers systèmes « connus de cet art qui ont été ou sont encore en « usage dans l'Orient.

« Nous avions déjà formé un vocabulaire très- « étendu de tous les termes techniques arabes, « turcs, persans, indiens; et, si la mort ne nous « eût point enlevé, il y a quelques années, cet « estimable et savant ami, au printemps de son « âge, nous aurions eu autant de plaisir à nous « livrer avec lui à ce travail, qu'il nous sera pénible de l'exécuter sans lui, si toutefois nous « avons le temps et les moyens nécessaires pour « le terminer (1). »

Herbin a été enlevé aux lettres, aux arts et à ses amis, à la fleur de l'âge, le 30 décembre 1806. Lichtenhal indique sous son nom, comme ayant été imprimé à Paris, en 1806, un *Traité sur la musique ancienne* : c'est une erreur; aucun ouvrage de ce genre n'a paru. Lichtenhal a voulu parler de l'*Histoire de la musique des Arabes*, que Herbin a laissée en manuscrit.

**HERBIN** (AUGUSTE-BERNARD-VALENTIN), organiste adjoint à la cathédrale de Magdebourg, mourut fort jeune en 1767. Il a fait imprimer à Leipsack, en 1758, des *Divertissements de musique*, consistant en trente chansons comiques. Le deuxième volume de cet ouvrage parut en 1767. On a aussi de lui un *Essai de Musique*, contenant des fables et les contes de Gellert; Leipsack, 1759.

**HERBINUS** (JEAN) ou HERBINIUS, si toutefois il n'y a pas confusion de deux personnes différentes, confusion qui me paraît vraisemblable; car, suivant l'épithaphe d'Herbinus, qui se trouve dans l'église de Graudenz, il serait né

le 10 décembre 1627, à Brieg, en Silésie, et serait mort le 7 mars 1679; enfin, il aurait composé les chants religieux en langue polonaise qui furent imprimés dans le *Cancional* publié à Brieg, en 1673. *Herbinus*, au contraire, était né à Pilschen, en 1632; il étudia la théologie à Wittenberg, fut nommé recteur à Wohlau en 1661, donna sa démission deux ans après, et voulut établir une école à Bojanova, mais ce projet ne réussit pas. Il parcourut ensuite l'Allemagne et la Hollande, s'embarqua pour la Suède, fut nommé recteur à Stockholm, puis prédicateur à Wilna; il fut attaché à la légation de Suède, à Dantzick, et obtint enfin sa nomination de pasteur à Graudenz, où il mourut le 14 février 1676. Tout cela est obscur et contradictoire. Quoi qu'il en soit, Herbinus fut un savant, homme. Parmi beaucoup d'ouvrages qu'il publia, on trouve celui qui a pour titre : *Religionis kijovienensis Cryptæ, sive Kijovia subterranea*; Jéna, 1675. Il y traite de l'ancienne musique d'église.

**HERBST** (JEAN-ANDRÉ) dont le nom a été latinisé en celui d'*Autumnus*, naquit à Nuremberg en 1588. Après y avoir terminé ses études de musique, il se rendit à Francfort en 1628, avec le titre de maître de chapelle. Il y resta jusqu'en 1641; puis il retourna dans sa ville natale, où il était appelé pour remplir de semblables fonctions. En 1650 il s'éloigna une seconde fois de Nuremberg, pour aller à Francfort. Suivant le *Compendium Musices* d'Erhard (p. 119), il vivait encore en 1660 en cette ville; mais on croit qu'il mourut vers la fin de cette même année. Herbst s'est fait connaître avantageusement comme écrivain didactique et comme compositeur, par les ouvrages suivants : 1° *Musica practica sive instructio pro symphoniacis, dass ist ein kurze Anleitung, wie die Knaben, und andere, so sonderbare Lust und Liebe zum Singen tragen, auf jetzige italienische Manier, mit geringer Müh, und kurzer Zeit, doch gründliche können informiret und unterrichtet werden, etc.* (Musique pratique, ou instruction pour les musiciens exécutants, c'est-à-dire, courte instruction d'après laquelle les enfants et autres personnes peuvent apprendre en peu de temps, et avec peu de peine, à chanter dans la manière actuelle des Italiens, etc.); Nuremberg, Jérémie Dumler, 1642, in-4°. La deuxième édition de ces éléments de la musique et du chant a été publiée à Francfort-sur-le-Mein, in-4°, en 1653; la troisième a pour titre : *Musica moderna practica ovvero maniera del buon canto, das ist eine kurze Anleitung, etc.*; Francfort, Georges Muller, 1658, in-4° de 76 pages. Forkel possédait un exemplaire de

(1) *Description de l'Égypte*, édition de Panckoucke; Paris, 1816, tome XIV, page 2, note 1.

rette troisième édition; il y en a un à la Bibliothèque impériale de Paris. — 2° *Musica poetica sive Compendium melopoeticum, das ist : eine kurze Anleitung und gründliche Unterweisung, wie man eine schöne Harmoniam, oder lieblichen Gesang, nach gewissen Præceptis und Regulis componiren und machen soll, etc.* (Musique poétique, ou abrégé de la mélodie, c'est-à-dire, courte instruction sur l'art de composer une belle harmonie et des chants d'après de certains préceptes et règles, etc.); Nuremberg, 1643, 119 pages in-4°. Cet ouvrage est divisé en douze chapitres, où il est traité de la syncope, de l'harmonie, des modes, de la terminaison des phrases, de la forme des morceaux de musique, de la conduite des mélodies, des fugues et des pauses. — 3° *Arte pratica epœtica : das ist ein kurtzer Unterricht, wie man einen Contrapunct machen und componiren soll lernen (in 10 Bücher abgetheilt) zur kurz und leichtlich zu begreifen : So vor diesem von Giov. Chiodino lateinischen und italienschen beschreiben werden. II. Ein kurzer Tractat und Unterricht, wie man einen Contrapunct a mente, non a penna, das ist im Sinn, und nicht der Feder componiren und setzen solle. III. Corollarit loco : Eine Instruction und Unterweisung zum Generalbass, etc.* (De l'art pratique et poétique, c'est-à-dire, courte et très-facile instruction pour apprendre à faire un contrepoint; précédemment écrite par Jean Chiodino en latin et en italien, etc.), Francfort, Thomas Mathieu Gœtzen, 1653, in-4° de 48 pages. Ce petit ouvrage est un extrait de plusieurs livres italiens sur le même sujet. — 4° *Meletemata sacra Davidis et suspiria S. Gregorii ad Christum*, 3 et 4 vocum; Nuremberg, 1619 — 5° *Theatrum amoris*, Chansons d'amour en allemand, dans le genre des madrigaux italiens, à 5 et 6 voix; Nuremberg, 1611, in-4°.

**HERBST** (HENRI), facteur d'orgues à Magdebourg, a construit en société avec son fils, en 1718, l'excellent orgue de l'église du couvent de Halberstadt, composé de 74 registres, 3 claviers et pédale, avec 8 soufflets de 9 pieds de long sur 5 de large. Cet orgue a deux autres claviers séparés, en sorte qu'il peut être joué par trois organistes à la fois.

**HERBST** (JEAN-GODEFROY), présumé fils du précédent, fut facteur d'orgues à Streigau, et selon d'autres à Pétersbourg. En 1749, il a construit un orgue de 28 jeux dans le temple évangélique de Streigau, et, en 1755, un autre orgue de 25 jeux, 2 claviers et pédale, au temple de Neumarkt.

**HERBST** (JEAN-FRÉDÉRIC-GUILLAUME), sa-

vant entomologiste allemand, né le 1<sup>er</sup> novembre 1743 à Pétershagen, dans la principauté de Minden, fut d'abord instituteur à Berlin, puis aumônier du régiment d'infanterie de Winning, et enfin prédicateur de l'église Sainte-Marie et du Saint-Esprit à Berlin. Il mourut en cette ville le 5 novembre 1807. Amateur de musique et cultivant cet art, il a écrit un livre intitulé : *Ueber die Harfe; nebst einer Anleitung sie richtig zu spielen* (Sur la harpe, avec une instruction pour bien jouer de cet instrument); Berlin, Reilstadt, 1792, in-8°. Les ouvrages de Herbst relatifs à l'histoire naturelle ne sont point de nature à être cités ici.

**HERBST** (MICHEL), né à Vienne, le 24 septembre 1778, eut un talent distingué sur le cor, et fut professeur du conservatoire de musique de la même ville, pour cet instrument. D'abord attaché à la musique du baron de Braun, il quitta ce service en 1806 pour entrer à l'orchestre du théâtre *An-der-Wien*, en qualité de corniste solo. Il est mort à Vienne, le 15 octobre 1843, laissant en manuscrit une grande méthode de cor qu'il avait composée pour le Conservatoire. Ses meilleurs élèves sont Kœnig, Schmidt, Bauchinger et Rust.

**HERDER** (JEAN-GODEFROY DE), un des plus beaux génies qui aient brillé en Allemagne, dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, était fils d'un maître d'école; il naquit, le 25 août 1744, à Mohrangen, petite ville de la Prusse orientale. Le développement de la vie intellectuelle de cet homme remarquable appartient à un système de philosophie dont l'examen ne peut trouver place ici; cette notice doit donc être bornée à l'indication des principaux événements de sa carrière. Le père de Herder ne lui permettait pas d'autre lecture que celle de la Bible et du livre de chant de sa paroisse; cependant un désir immodéré d'instruction tourmentait le jeune homme; heureusement le pasteur Trescho, touché de sa misère, et distinguant en lui de belles dispositions, l'admit en qualité de secrétaire, le prit dans sa maison, et lui fit faire les mêmes études qu'à ses enfants. A l'âge de dix-neuf ans, Herder suivit un cours de théologie, puis il embrassa le ministère évangélique, et bientôt après il obtint une place de professeur de langue latine et de philosophie au collège *Frédéric*, à Berlin. En 1765, il fut nommé recteur de l'école de Riga, et prédicateur de la cathédrale de cette ville. Son talent oratoire, la beauté, la simplicité de ses idées, et l'harmonie de son langage, commencèrent dès lors sa renommée. Trois ans après il refusa la place d'inspecteur de l'école de Saint-Pierre, à Pétersbourg, et, bientôt après, s'éloigna de Riga, pour

voyager dans le midi de l'Europe. S'arrêtant à Kœnigsberg, il se lia avec Kant, dont il suivit d'abord les leçons, et dont il attaqua plus tard la doctrine. Il avait été choisi pour accompagner le prince de Holstein en France et en Italie; mais, arrivé à Strasbourg, il y fut retenu par une maladie d'yeux. Pendant son séjour en cette ville, il se lia avec Goethe, et depuis lors leur amitié fut inaltérable. Plusieurs positions avantageuses lui furent offertes; mais il les refusa toutes pour accepter, en 1776, les fonctions de prédicateur de la cour et de conseiller du consistoire à Weimar. Dans cette petite ville, appelée à juste titre l'*Athènes de l'Allemagne*, se trouvèrent réunis pendant plusieurs années trois hommes d'un ordre supérieur, savoir : Schiller, Herder et Goethe. Herder mourut à Weimar, le 17 décembre 1803. Deux éditions complètes de ses œuvres ont été publiées par le libraire Cotta; l'une en 1806 (45 vol. in-8°); l'autre en 1828 (60 volumes in-12). Herder aimait la musique, la cultivait et jouait du piano; il a traité de cet art, soit sous le rapport historique, soit sous celui de l'esthétique, dans les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Vom Geist der hebräischen Poesie* (Sur l'esprit de la poésie hébraïque), 1re édition; Dessau, 1782-83, 2 vol. in-8°. Il y traite : *De la musique des psaumes*; *De la musique*; *appendice aux œuvres complètes d'Asmus*; *Union de la musique avec la danse pour le chant national*; *appendice au cantique de Deborah*. — 2° *Adrastea*, écrit périodique qui parut en 1801-1802. Herder y traite dans divers numéros de la danse, du mélodrame, de l'opéra allemand moderne, de l'effet général de la musique sur les caractères et les mœurs, du drame et de l'oratorio. A propos de ce dernier sujet, il donne une biographie et une appréciation esthétique de Hændel. Herder avait promis dans cette feuille, en 1802, une histoire de la culture de la musique au dix-huitième siècle, qu'il n'eut pas le temps d'achever. — 3° *Cæcilia*, morceau détaché où l'on remarque un amour plein d'enthousiasme pour la musique. — 4° *Kalligone*, traité d'esthétique d'une forme originale. Il y traite, en 20 pages, du beau dans la musique. On trouve aussi quelque chose sur cet art dans ses *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité*, le plus beau de ses ouvrages, traduit en français par M. Edgar Quinet (Paris 1827-1828, 3 vol. in-8°). Une grande force de tête, unie à une excessive sensibilité, sont les qualités qui se font remarquer en général dans les écrits de Herder. Le principe esthétique qu'il admet pour la connaissance que nous acquérons de la beauté dans les arts, particulièrement dans la musique, est la conscience que nous en

avons. Partisan à la fois et de l'empirisme de Lessing, par le grand rôle qu'il faisait jouer à la sensibilité physique, et de l'idéalisme, par la haute opinion qu'il avait des facultés de l'homme, il s'était composé un système mixte qui manquait un peu de liaison logique; il ne cherchait même pas à dissimuler son aversion pour la doctrine du rationalisme trop étendu; ses critiques amères et même violentes contre le système de Kant, ont fait voir jusqu'où allait cette aversion. Il est résulté de l'éloignement de Herder pour les doctrines rigoureuses, qu'il a traité esthétiquement de la musique plus en poète qu'en philosophe, et qu'il n'a présenté qu'une théorie vague et peu concluante du beau musical.

**HERDLISKA** (HENRI), dont le nom véritable était *Tourterelle*, était fils d'un corniste de Paris, et naquit en cette ville en 1796. Le nom de *Herdlika* était celui de sa mère, cantatrice polonaise. Après avoir fait ses études musicales au Conservatoire de Paris, il fut engagé comme accompagnateur à l'Opéra comique, et conserva cet emploi jusqu'en 1818; à cette époque, il alla se fixer à Bordeaux comme professeur de piano; mais une maladie de poitrine le conduisit au tombeau au mois de novembre 1821, à l'âge de vingt-cinq ans. On a de cet artiste : 1° *Thèmes variés pour piano, violon et violoncelle*, op. 1 et 3; Paris, Hanry, Dufant et Dubois. — 2° *Duo brillant pour piano et violon*; Paris, Pacini. — 3° *Fantaisie espagnole pour piano et cor*; *ibid.* — 4° *Deux nocturnes pour piano et flûte*; *ibid.* — 5° *Des caprices, polonaises, rondes et fantaisies pour piano seul*. 6° *Plusieurs airs variés, idem*; *ibid.* Herdlika a fait représenter au théâtre de Bordeaux un opéra en 1 acte intitulé *La Ferme et le Château*.

**HEREDIA** ou **HERREDIA** (PIERRE), musicien espagnol, vécut en Italie dans la première moitié du dix-septième siècle, et fut maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican depuis 1635 jusqu'à sa mort, arrivée en 1648. La collection de l'abbé Santini, à Rome, renferme de ce maître : 1° *Une Messe à 4 voix* écrite en 1644. — 2° *Une Messe du IX<sup>e</sup> mode*, à 4 voix. — 3° *Une Messe de Requiem à 4 voix*. — 4° *L'antienne de l'office des morts à 4 (Contraltos et dolens)*, et *Anima mea exultabit*, à 3 voix.

**HEREMITA** (JULIEN). Voy. *ENARRIA*.

**HERIGER**, abbé de Lobbes, près de Thion, et non de Loben, comme le disent Chares et Payolle dans leur dictionnaire. Après avoir administré ce monastère pendant plus de vingt ans, il mourut le 31 octobre 1009. On lui doit le chant de l'hymne de la Vierge *Ave per quem*, et les antiennes de saint Thomas, *O Thomas Didyme*



et *O Thoma apostole*, qui se chantent encore dans l'office de ce saint.

**HERING** (CHARLES-THÉOPHILE), né le 25 octobre 1785, à Schandau sur l'Elbe, fréquenta dans sa jeunesse le collège de Meissen, et plus tard étudia la théologie et la pédagogie à l'université de Leipsick. Ce fut aussi dans cette ville qu'il compléta son éducation musicale par les leçons d'harmonie et de composition qu'il reçut de Schicht. Après avoir achevé ses études, il exerça pendant plusieurs années les fonctions de précepteur, puis il fut magister et organiste à Oschatz, près de Liegnitz, en 1795, et deux ans après il fut élevé à la dignité de co-recteur au collège du même endroit. En 1811, il a été appelé à Zittau, comme chef de la première classe de l'école moyenne des jeunes filles, et premier professeur du collège et du séminaire, où il enseignait particulièrement le chant et l'harmonie. Il est mort dans cette ville, le 3 janvier 1853, à l'âge de plus de 67 ans. Cet homme laborieux et zélé a publié les ouvrages suivants : 1° *Practisches Handbuch zur Erlernung des Klavierspiels* (Nouveau manuel pratique pour apprendre à jouer du piano); Halberstadt, 1796, in-fol. obl. — 2° *Neue praktische Klavierschule für Kinder, nach einer bisher ungevöhnlichen, sehr leichten Methode* (École pratique du piano pour les enfants, d'après une méthode inusitée jusqu'à présent et très-facile); Oschatz et Leipsick, 1805. Cette méthode était le premier essai de l'enseignement simultané de plusieurs élèves, que Logier a réalisé depuis lors sur une échelle plus vaste. — 3° *Neue sehr erleichterte Generalbassschule für junge Musiker*, etc. (Nouvelle école pratique de la basse continue, rendue facile pour de jeunes musiciens, etc.), 1<sup>re</sup> partie; Oschatz et Leipsick, 1805. Deuxième partie; ibid., 1806 — 4° *Neue praktische Singschule für Kinder, nach einer leichten Lehrart bearbeitet* (Nouvelle école pratique du chant pour les enfants, etc.), 4 petits volumes; Leipsick, G. Fleischer, 1807-1809. — 5° *Praktische Viollinschule nach einer neuen, leichten und zweckmässigen Stufenfolge* (Méthode pratique de violon, consistant dans une nouvelle suite facile et progressive); Leipsick, 1810. — 6° *Praktische Präludirschule, oder praktische Anweisung in der Kunst Vorspiele und Phantasien selbst zu bilden*, etc. (École pratique de l'art de préluder, etc.); Leipsick, Fleischer, 1810, gr. in-4°. — 7° *Kunst das Pedal fertig zu spielen, und ohne mündlichen Unterricht zu erlernen* (Art de bien jouer de la pédale, etc.); Leipsick, Fleischer, 1816, obl. Ce petit ouvrage est une bonne introduction à l'art difficile de jouer de la pé-

dale d'orgue : il est divisé en deux parties; la première enseigne à jouer de la pédale par le mouvement alternatif des pieds; la seconde, à faire usage par le même pied de la pointe et du talon pour saisir les touches voisines. — 8° Essai de quelques chansons avec mélodies, pour de jeunes pianistes, 1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> parties, Leipsick, Hillecher, 1789, in-4°. — 9° Magasin pour les connaisseurs et amis de la musique, 1<sup>re</sup> année; Leipsick, 1797; in-fol. obl. — 10° Nouvelle collection de plaisanteries et idées badines pour piano et chant, 1<sup>re</sup> partie; Leipsick, 1797; 2<sup>e</sup> idem; ibid., 1800. — 11° *Instructive Variationen. Ein neues Hilfsmittel zur leichtern Erlernung des Klavierspiels*, etc. (Variations instructives; moyen nouveau pour apprendre facilement à jouer du piano, etc.); Oschatz et Leipsick, 1802, en 4 parties. — 12° *Uebungsstücke oder Elementar Cursus nebst Anweisung zum Gebrauch*, etc. (Exercices pour piano à 4 mains, ou cours élémentaire, avec une instruction, etc.), 5 cahiers; Leipsick, Péters. — 13° *Choralmelodien für den Gesang Unterricht in Bürger und Landschulen* (Mélodies chorales pour l'enseignement du chant dans les écoles de la campagne), 2 parties, Leipsick, Fleischer. — 14° *Zittauer Choralbuch oder Vollständige Sammlung der Choralmelodien* (Livre choral de Zittau, ou recueil général des mélodies chorales), gr. in-8°; ibid., 1822. — 15° *Allgemeines Choralbuch oder Sammlung der in den evangelischen Kirchengemeinden üblichen Kirchenmelodien*, etc. (Livre choral complet, etc.), gr. in-8°; ibid. — 16° Chants pour des chœurs d'hommes, 2 suites, gr. in-4°; Leipsick, G. Fleischer. — 17° Livre de chant à quatre voix pour des écoles de musique populaires, 2 parties, ibid. — 18° Plusieurs recueils de chansons faciles à voix seule pour la jeunesse; ibid. — 19° *Gesang-lehre für Volksschulen* (Méthode de chant pour les écoles populaires); ibid., in-8°, 1820.

**HERING** (CHARLES-ÉDOUARD), fils du précédent, est né à Oschatz, le 13 mai 1809. Élève de son père pour la musique, il a fait ses études au séminaire de Zittau, puis il est allé les terminer à l'université de Leipsick. Il reçut dans cette ville des leçons de composition de Théodore Weinling, et Pohlenz acheva son éducation de compositeur. Il vécut ensuite pendant quelque temps à Drendé et à Leipsick. En 1839, il fut appelé comme organiste à Bautzen. Compositeur de musique sérieuse, il a fait exécuter à Leipsick, en 1834, l'oratorio intitulé *Der Erläser* (le Sauveur); et, dans l'année suivante, il a écrit une messe solennelle (en si bémol) qui fut chantée à Prague. La musique qu'il avait composée pour le drame de *Conradin* fut exécutée peu de

temps après à Leipsick. Ses oratorios *Die heilige Nacht* (La Sainte Nuit), *David*, et *Salomon*, ont été entendus dans plusieurs villes de l'Allemagne. On connaît aussi de cet artiste les opéras *Der letzte Hohenstaube* (Le dernier des Hohenstaube), et *Tordenskjold* (en danois), plusieurs cantates, des messes, beaucoup de psaumes, des hymnes, des chœurs pour des voix d'hommes, des recueils de chants à voix seule avec piano et quelques petites compositions pour cet instrument.

**HÉRISSANT** (JEAN), musicien français du seizième siècle, n'est connu que par trois chansons françaises à quatre parties. Les deux premières ont été insérées dans le recueil qui a pour titre : *Quart livre de chansons composées à quatre parties par bons et excellents musiciens*; à Paris, de l'imprimerie d'Adrian Leroy et Robert Ballard, imprimeurs du roy, rue Saint-Jean de Beauvais, à l'enseigne Sainte-Geneviève, 1553, petit in-4° obl. La première de ces chansons est sur ces paroles : *Petite beste*, etc.; la seconde : *Pour un galand, pour un mignon*; la troisième chanson de Hérisant (*Robin a bon crédit*) est dans le Cinquième livre de chansons nouvellement composées en musique à quatre parties, par plusieurs auteurs; à Paris, de l'imprimerie d'Adrian Leroy et Robert Ballard, etc., 1556, petit in-4° obl. Le style de ce musicien ne manque ni de clarté ni d'élégance : c'est une imitation de la manière de Clément Jannequin.

**HÉRITIER** (JEAN L'), compositeur de l'école française, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Aaron cite ce musicien (*Aggiunta del Toscanello*, édition de Venise, 1539, in-fol.), pour l'emploi qu'il a fait du saut de triton, dans son motet *Dum complerentur*. Ce motet, à quatre voix, se trouve dans les *Motetti de la Corona, libro secondo*, imprimé par Octave Petrucci de Fossombrone, en 1519. Deux autres motets du même artiste (*In te Domine speravi* et *Usque quo Domine*), à 4 voix, se trouvent dans le recueil intitulé : *Fior de Motetti e Canzoni novi composti da diversi eccellentissimi musici*, publié à Rome (sans date) par Jacques Junte, mais qui a paru entre 1523 et 1532, car il est dédié au cardinal Pampo Colonna qui fut créé cardinal dans la première de ces années et mourut dans la dernière. On a deux motets de l'Héritier dans le huitième livre à 4, 5 et 6 voix, publié par Pierre Attaignant, sous ce titre : *Liber octavus XX musicales motetos quatuor, quinque, vel sex vocum modulos habet. Parisiis, apud Petrum Attaignant musicæ chalcographum, mense decembris* 1531, in-4° obl gothique. Le premier de

ces motets est sur le texte *Cum rides*; le second, sur les paroles *Nigra sum*. Deux motets du même sont dans un autre recueil appelé aussi *Fior de Motetti tratti dalli motetti del Fiore*, publié à Venise par Antoine Gardane, en 1539, in-4°. Dans la même année parut à Nuremberg, chez Jean Petreius, le *Tomus secundus Psalmorum selectorum quatuor et quinque vocum*, qui contient un psaume à 5 voix de l'Héritier. On en trouve un autre à quatre voix dans le troisième livre publié en 1542 par le même. Le *Liber primus selectissimarum Motetarum quinque et quatuor vocum*, publié par Forster à Nuremberg, en 1540, en contient deux de l'Héritier. Enfin, on trouve des motets de ce musicien dans le *Liber secundus quatuor et viginti musicales quatuor vocum Motetas habet*, imprimé chez Attaignant en 1534, dans le douzième livre de la même collection (1535), et dans le treizième, ainsi que dans le troisième de motets à quatre voix, imprimé à Lyon, chez Jacques Moderne, en 1539.

**HERLICIOUS** (ÉLIZ), poète allemand; vivait au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer une satire intitulée : *Musico-mistix*; Stettin, 1608, in-8°.

**HERMANN** surnommé *Contractus*, parce qu'il avait les membres paralysés, dut la naissance au comte de Wœringen, d'une ancienne famille de Souabe. Il vit le jour en 1013, à Solgau, dans la Souabe. Élevé dans l'abbaye de St-Gall, il y fit de brillantes études, et y acquit des connaissances dans toutes les sciences qu'on enseignait alors. Ses études terminées, il embrassa l'état monastique, dans l'ordre de St-Benoît, à l'abbaye de Reichenau. Hofmann (*in Lex. p. 760. col. 2*), dit que Hermann mourut à Alteshausen vers 1055. Le plus connu des ouvrages de cet écrivain est une chronique, depuis le commencement du monde jusqu'en 1054, qui fut continuée jusqu'en 1065 par Berthold de Constance, et qui a été publiée dans la collection des historiens d'Allemagne de Pistorius, dans les Antiquités de Canisius, dans la grande Bibliothèque des Pères, et en dernier lieu, par les soins d'Usersmann, à l'abbaye de St-Blaise, 1790, in-4°. On lui attribue les antiennes de la Vierge, le *Veni Sancte Spiritus*, des chants en l'honneur de saint George, saint Gordien, saint Épimaque, saint Afre, saint Magnus et saint Wolfgang, ainsi que l'ancienne séquence de la Sainte-Croix, *Grates homo hierarchia* et quelques autres proses. On doit aussi à cet auteur deux opuscules relatifs à la musique que Trithème, Possevin, Calwitz et Du Pin ont cru perdus, mais que l'abbé Gerbert a trouvés dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale

de Vienne, et qu'il a publiés dans sa Collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique, tome 2, p. 125-153. Le premier, intitulé simplement *Musica*, sans division de chapitres, ne contient qu'un exposé de la forme des modes grecs. C'est un ouvrage sans utilité pour l'histoire de la musique. Hermann ne paraît point avoir eu connaissance de la méthode de Gui d'Arezzo, mais il donne un exemple de la notation imaginée dans le siècle précédent par Huchald, moine de St-Amand. Le second opusculé donné par l'abbé Gerbert est intitulé : *Versus Hermannus ad discernendum cantum* : il consiste en une définition des intervalles en treize vers hexamètres, avec la clef d'une notation particulière par lettres grecques et latines, qui, de son temps, était en usage pour aider à déchiffrer les neumes (voy. l'article GUIDO).

**HERMANN (NICOLAS)**, cantor à Joachimsthal, dans les montagnes du Voigtland, né vers la fin du quinzième siècle, mourut dans un âge avancé, le 3 mai 1561. Il a composé un grand nombre de chants allemands dont il a été fait quatre éditions publiées à Wittenberg, 1560, Leipsick, 1562, Nuremberg, 1576, et Leipsick, 1581; toutes sont in-4°.

**HERMANN**, surnommé de *Pforte*, parce qu'il fut cantor de l'école de ce lieu pendant un grand nombre d'années, naquit dans la Franconie, vers le milieu du seizième siècle, et mourut en 1628. Il a composé plusieurs mélodies pour le livre de chant choral en usage dans l'école de *Pforte* et dans la Thuringe. Martin Losius a publié l'éloge de ce cantor, sous ce titre : *Oratio funebris super obitum Hermannus V. S. Pforten*; Erfurt, 1628, in-4°.

**HERMANN (JEAN)**, né en 1585, à Randen, dans le duché de Liegnitz, fut pendant quelque temps prédicateur à Kœben, et mourut à Lissa, en Pologne, en 1647. Il publia un recueil de chants de sa composition intitulé : *La Musique de la maison et du cœur*, dont il y a eu trois éditions; Leipsick, 1644; Breslau, 1650, in-12; et Leipsick, 1663, in-12.

**HERMANN (JACQUES)**, mathématicien, né à Bale, le 16 juillet 1678, fut destiné par ses parents à l'état ecclésiastique; mais ses études de théologie ne l'empêchèrent pas de suivre les leçons du célèbre géomètre Bernouilli. Devenu ministre évangélique en 1709, il n'en continua pas moins de cultiver les mathématiques avec ardeur, et se déclara partisan du calcul intégral, dont Leibnitz venait d'établir les bases. Déjà, en 1700, il avait publié, sur cette branche importante de la science, un ouvrage qui le fit connaître avantageusement et qui lui procura la protection de

Leibnitz. Après avoir voyagé en France, en Hollande et en Allemagne, il obtint, en 1707, la chaire de mathématiques à l'université de Padoue; il y professa avec honneur pendant six années. Leibnitz, toujours attentif aux intérêts de Hermann, lui fit obtenir ensuite la chaire de mathématiques à Francfort-sur-l'Oder, avec de grands avantages. Puis il se rendit à Pétersbourg en 1724, y demeura sept ans, et obtint, en 1731, de retourner en Allemagne pour rétablir sa santé fort altérée; mais il ne jouit pas longtemps du repos qu'il était venu chercher dans sa patrie, car une fièvre ardente le conduisit au tombeau, le 11 juillet 1732. Parmi les dissertations qu'il a fait insérer dans les *Acta eruditorum*, on en trouve une (ann. 1716, suppl. p. 370 et suiv.) intitulée : *De Vibrationibus chordarum tensarum disquisitione*, et une autre : *De Motu chordarum* (dans les *Exercit. Francof.*, t. I, p. 67).

**HERMANN (JEAN-DAVID)**, professeur de piano, né en Allemagne vers 1760, se fixa à Paris en 1785, et s'y fit entendre au concert spirituel, avec le plus grand succès, dans son premier concerto. Son jeu brillant et facile le fit considérer comme un des virtuoses les plus remarquables de cette époque. La reine Marie-Antoinette le choisit pour lui donner des leçons, et dès lors il devint le professeur en vogue des femmes de la cour. Steibelt étant arrivé à Paris en 1787, une rivalité s'établit entre ces deux artistes, et chacun d'eux eut ses partisans. Le mécanisme d'exécution de Hermann, qui était celui de l'école de Charles-Philippe-Emmanuel Bach, avait plus de correction que celui de Steibelt; mais ce dernier, beaucoup plus remarquable par les qualités du génie, l'emportait par ses compositions et par la chaleureuse expression de son jeu. Pendant les troubles de la révolution, et à l'époque de la vente des biens nationaux, Hermann fit des spéculations sur ce genre de propriétés, qui lui procurèrent des richesses considérables. Dès lors il cessa d'enseigner et de se faire entendre en public, ne cultivant plus la musique qu'en amateur. Il est mort à Paris en 1846, dans un âge avancé. Une singulière confusion de noms a été faite dans la biographie générale de MM. Didot, à l'article HERMANN (*Jacques-Dominique* baron de *Harmand*), né à Metz, le 4 novembre 1764, mort à Paris, le 2 janvier 1852, lequel, est-il dit, fut élevé au collège des Bénédictins de Metz, où son père était organisateur. Suivant la notice composée d'après des documents particuliers, ce serait ce M. de Hermann qui aurait donné des leçons d'accompagnement à la reine Marie-Antoinette, et même, est-il dit, à Louis XVI

(qui ne sut jamais une note de musique). A la révolution (de 1789), il se serait rendu à Londres et s'y serait lié d'amitié avec Moscheles (qui n'était pas né), et avec M<sup>me</sup> Catalani (qui n'arriva dans cette ville que dix ans plus tard). Il aurait été fait baron pendant la restauration, et sa fille aurait épousé le comte de Richebourg, pair de France, mort en janvier 1857. Enfin, non-seulement il serait l'auteur des compositions musicales publiées sous son nom, mais, poète et littérateur, il aurait écrit et fait imprimer des sonnets, des épitres en vers, une *Ode à la Mélodie*, et la *Pallantide*, dédiée à Louis XVI, et imprimée chez MM. Firmin Didot, en 1835, 2 vol. in-8°. Pour moi, je puis affirmer qu'Hermann ne s'éloigna pas de Paris pendant la révolution; qu'à l'époque de la vente des biens nationaux, il acheta les propriétés du duc de Choiseul qui formaient ce qu'on appelait le *pâté des Italiens*; que je l'ai connu particulièrement, depuis 1800, chez M<sup>me</sup> De la Rue (célèbre amateur de musique), chez M. de Sermentot, chez M<sup>me</sup> de Caraman, princesse de Chimay, et à l'orchestre du Théâtre-Italien, où nous nous parlions souvent; enfin, je puis affirmer que son esprit était des plus obtus, et qu'il ne sut jamais tourner un vers. Les compositions de Hermann consistent en concertos, sonates, pots-pourris, etc.; en voici la liste : 1° Six sonates pour piano seul, op. 1; Paris, Imbault (Janet). — 2° Premier concerto pour piano et orchestre, op. 2; Paris, Naderman. — 3° Deuxième idem; ibid. — 4° Trois sonates, op. 4; Paris, Leduc. — 5° Troisième concerto pour piano et orchestre, op. 5 (en *mi* majeur); Paris, Naderman. — 6° Trois sonates op. 7; ibid. — 7° Quatrième concerto, op. 8; ibid. — 8° Grande sonate pour piano seul, op. 9; Paris, Leduc. — 9° Duo pour piano et harpe, op. 10; ibid. — 10° Cinquième concerto, op. 11; Paris, Naderman. — 11° *La Coquette*, sonate détachée; Paris, Leduc. — 12° Sixième concerto; Paris, Naderman. — 13° Dix pots-pourris pour piano seul; Paris, Naderman, Imbault, Leduc. — 14° Grande sonate, op. 19; Paris, Erard.

HERMANN (JEAN-GONFROY-JACQUES), célèbre helléniste; né à Leipzig, le 28 novembre 1772, était fils du président des échevins de cette ville. Après avoir achevé d'une manière brillante ses études grecques et latines, il suivit des cours de mathématiques et de philosophie aux universités de Leipzig et de Jéna. Son père le destinait à la jurisprudence; mais la philologie attira toute son attention. En 1798, il fut nommé professeur extraordinaire de philosophie à l'université de Leipzig, et en 1805, professeur ordinaire d'éloquence. A ces fonctions, il joignit,

en 1809, celles de professeur de poésie. Au nombre des savants ouvrages de Hermann, il en est un qui a pour titre : *Handbuch der Metrik* (Manuel de Métrique); Leipzig, 1796, 1799, in-8° de 268 pages. Dans la préface de ce livre, il explique avec beaucoup de clarté (p. xix-xxi) les différences du rythme de la poésie grecque et de celui de la poésie moderne, en ce qui concerne la musique. Les *Elementa doctrinæ metricæ* (Leipzig, 1816, in-8°) de Hermann, sont ce qu'on a écrit de plus complet sur cette matière : c'est un livre presque indispensable pour bien connaître le rythme poétique et musical des anciens. La doctrine métrique de Hermann diffère en quelques points essentiels de celle que Böckh a exposée dans sa belle édition de Pindare. Il faut conférer ces deux auteurs. Hermann est mort le 31 décembre 1848.

HERMANN (CHARLES-FRÉDÉRIC). Voyez HERRMANN.

HERMANN (GOTTFRIED), violoniste et compositeur, né à Lubeck, fut d'abord directeur de musique dans cette ville : il occupait cette position en 1838. En 1840, il s'établit à Berlin comme professeur de piano et comme violoniste. Il s'y fit connaître comme compositeur par une symphonie pathétique qui fut exécutée avec succès. En 1844, Hermann fut appelé à Sondershausen en qualité de maître de chapelle; il y fit représenter, en 1847, un opéra intitulé *Barbarossa*. On a de cet artiste quelques compositions pour le violon et le piano.

HERMANN (FRÉDÉRIC), violoniste et compositeur, est né à Francfort-sur-le-Mein en 1828. En 1843, il entra au Conservatoire de Leipzig, devint élève de Ferd. David pour le violon, et reçut des leçons de composition de Hauptmann et de Mendelssohn. Devenu premier alto des concerts et du théâtre de Leipzig en 1847, il fut ensuite nommé professeur de violon au Conservatoire. Ce jeune artiste s'est fait connaître comme compositeur de talent par une symphonie qui fut exécutée en 1852 au concert de la *Gevandhaus*. Il a publié un quatuor pour des instruments à vent, des pièces concertantes pour trois violons, des études pour violon seul, et un duo pour violon et violoncelle.

HERMANN (CONSTANT HERMANT, dit), violoniste distingué, est né à Douai (Nord), le 16 août 1823. Admis comme élève au Conservatoire de Paris, le 19 avril 1836, il y reçut des leçons de M. Guérin, puis il devint élève d'Habeneck. Il obtint le second prix de son instrument en 1840, et le premier prix lui fut décerné dans l'année suivante. Pendant trois ans il suivit le cours de composition de M. Leborne. On a de cet

artiste diverses compositions pour son instrument, parmi lesquelles on remarque : 1° Première fantaisie originale pour violon et piano, op. 1; Paris, Escudier. — 2° Fantaisie sur *Gibby*, de Clapissou, op. 12; ibid. — 3° *La Clochette*, op. 15; ibid. — 4° Fantaisie sur le *Songe d'une nuit d'été*, op. 11; ibid.

**HERMÈS** (HERMANN-DANIEL), pasteur de Sainte-Marie-Madeleine de Breslau, et assesseur du consistoire de la ville, né à Petznick, en Poméranie, le 24 janvier 1731, fut d'abord professeur à l'école normale de Berlin, puis prédicateur à Dierberg, près de Ruppin, et archidiacre à Zofra. Il mourut à Breslau, le 12 novembre 1807. Hermès a fait imprimer de sa composition des *Chansons avec mélodies*; Breslau, 1790, in-4° obl. Vingt-sept de ces chansons lui appartiennent; cinq autres sont du conseiller privé Hillmer.

**HERMÈS** (JEAN-TIMOTHÉE), savant théologien protestant, philologue et romancier, naquit en 1738, à Petznick, près de Stargard, dans la Poméranie citérieure. Après avoir achevé ses humanités à Stargard, il se rendit à Königsberg, pour y suivre un cours de théologie; mais le bâtiment qui le portait ayant été battu par une violente tempête, Hermès reçut à la poitrine une forte contusion qui faillit lui donner la mort. Dénué de toutes choses, il se trouvait à Königsberg dans la plus fâcheuse position, et serait vraisemblablement mort de misère, si des personnes charitables n'étaient venues à son secours. Ses liaisons avec Kant et Arnold développèrent les idées élevées qui germaient dans sa tête, et achevèrent son éducation scientifique. Après avoir visité Dantzick, Berlin et quelques autres villes, il fut aumônier d'un régiment de dragons en Silésie, puis prédicateur à la cour d'Anhalt, pasteur primaire, inspecteur des écoles à Pleiss, professeur du gymnase de Breslau, surintendant de l'église métropolitaine de cette ville, et premier professeur de théologie. Il est mort le 24 juillet 1821. Devenu célèbre par ses sermons, et surtout par ses romans moraux, il joignait à son mérite littéraire des connaissances assez étendues dans la musique, et cultivait cet art avec succès. La plupart des airs qui se trouvent dans son *Voyage de Sophie en Saxe* (Leipsick, 1770-75), sont de sa composition. On a aussi de lui sur la musique : 1° *Analyse de XII Métamorphoses tirées d'Ovide, et mises en musique par M. Charles Ditters de Dittersdorf*; Breslau, 1786, 1 feuille in-8°. — 2° *Noch etwas über das Klavier* (Encore un mot sur le clavecin), dans la feuille provinciale de Silésie (*Schles. Provinzial-Blatt*, tome 2, page 437). — 3° *Nachere Nachrichten*

*Breslauische Klaviere betreffend* (Recherche sur les clavecins de Breslau), dans la même feuille (t. 3, pag. 560).

**HERMSTÄDT** (JEAN-SIMON), né à Langensalza, le 29 décembre 1778, fut élevé à Annaberg, dans l'institut des enfants de soldats. De là il alla comme élève en musique chez Knoblauch, à Waldheim; mais ce maître ayant quitté son poste et pris la fuite, Hermstädt se rendit à Colditz chez le musicien de ville Bär, qui le prit en apprentissage pendant cinq ans. Il fut ensuite placé comme première clarinette dans un régiment qui était en garnison à Langensalza. Ce régiment faisait de temps en temps des séjours à Dresde, dont Hermstädt profitait pour former son goût; malheureusement il n'eut jamais l'occasion d'entendre un clarinettiste distingué qui pût lui servir de modèle. En 1800, il fut engagé comme première clarinette à Sondershausen, et comme chef de la musique du prince de Schwarzbourg. Il a occupé cette position depuis lors et s'y trouvait encore en 1835. Hermstädt a écrit quelques compositions pour son instrument, avec orchestre, entre autres un concerto (en ut mineur), et des variations sur le thème *Al Rana*. On accordait les plus grands éloges à son talent comme clarinettiste, bien qu'il n'eût point eu de modèles. Il a introduit quelques perfectionnements dans son instrument; on lui doit particulièrement l'invention d'un moyen mécanique pour accorder la clarinette au diapason de tous les orchestres, sans changer les proportions des parties essentielles du tube sonore. Cet artiste est mort à Sondershausen, le 10 août 1846.

**HÉRO** (HIPPOLYTE), né à Mons (Belgique), le 22 mars 1819, fit ses études à l'école de musique cette ville, depuis 1836 jusqu'en 1842, après quoi il fut admis au Conservatoire de musique de Bruxelles, comme élève de contrebasse et d'harmonie. De retour à Mons, M. Héro y a été nommé professeur de contrebasse de l'école de musique en 1847; il y a occupé cette position jusqu'en 1854. En 1850 il a fondé la société chorale connue sous le titre des *Ouvriers montois*. Il en est encore le directeur (1860.) On a de M. Héro un bon ouvrage intitulé : *Méthode de contrebasse*.

**HÉROLD** (JEAN), compositeur, né à Jéna, vers le milieu du seizième siècle, est connu par les ouvrages dont les titres sont : 1° *Passionale sex voc.*; Grätz, 1594, in-4°. — 2° *Chansons allemandes à 4 voix*; Nuremberg, 1601, in-4°. — 3° *Belles chansons profanes*, dans le genre des canzone italiennes, à 4 parties, pour toute espèce d'instruments; Nuremberg, 1606.

**HÉROLD** (FRANÇOIS-JOSEPH), professeur de piano, naquit le 10 mars 1755, à Soltz (Alsace).

Dans sa jeunesse il se rendit à Hambourg; et, après y avoir appris les éléments de la musique au gymnase, il reçut des leçons de Charles-Philippe-Emmanuel Bach, et devint un de ses bons élèves. En 1781 il alla se fixer à Paris et s'y fit connaître avantageusement par sa bonne manière d'enseigner. L'année suivante il publia un premier œuvre de trois sonates pour le piano, avec accompagnement de violon; Paris, Boyer. En 1785, il fit aussi paraître quatre sonates pour la harpe, puis des sonates faciles pour le piano. Il a arrangé pour piano, avec accompagnement de violon, viole et basse, six quintettes de Boccherini; Paris, Pleyel. Enfin, une sonate posthume de sa composition a été publiée chez Érard, en 1807. Hérold est mort, à Paris, le 1<sup>er</sup> septembre 1802, à l'âge de quarante-sept ans (1).

HÉROLD (LOUIS-JOSEPH-FERDINAND), fils du précédent, naquit à Paris, le 25 janvier 1791. Son père ne le destinait point à suivre la même carrière que lui; et, malgré les heureuses dispositions qu'il montrait pour la musique, l'éducation qu'on lui donna n'avait pas pour but de les développer. A l'âge de dix ans, il était placé dans un des meilleurs pensionnats de cette époque (2), et il y faisait d'assez brillantes études dont les résultats n'ont pas été sans fruit pour ses succès d'artiste. L'auteur de cette notice, alors élève du Conservatoire, demeurait dans la même maison, où il était répétiteur pour le solfège. Ainsi que ses condisciples, Hérold assistait à ses leçons; mais ses progrès étaient bien plus rapides que ceux de tous les autres élèves; la nature l'avait fait musicien; il apprenait, ou plutôt il devinait l'art en se jouant, et sans paraître se douter lui-même de sa destination.

La mort prématurée de son père changea tout à coup la direction de ses études, et le rendit à sa vocation. Déjà bon musicien, il entra au mois d'octobre 1806 comme élève de piano dans la classe d'Adam au Conservatoire de musique. Ses mains étaient bien disposées pour l'instrument qu'il adoptait; bientôt les leçons du maître habile qu'il dirigeait dans ses études en firent un pianiste distingué, et le premier prix lui fut décerné au concours du Conservatoire dans le mois de juillet 1810. Élève de Catel pour l'harmonie, il cultivait aussi avec succès cette partie de l'art, et se disposait à recevoir les leçons de Méhul pour achever de s'instruire dans l'art d'é-

crire les pensées musicales qui déjà faisaient pressentir son génie. Ce fut au mois d'avril 1811 que Méhul devint son maître. Les leçons de ce grand artiste, et peut-être plus encore sa conversation piquante et remplie d'une spirituelle raison, exercèrent la plus heureuse influence sur le développement des facultés d'Hérold. Ses progrès furent ceux d'un homme né pour être artiste, et une année et demie d'étude lui suffit pour être en état de disputer et d'obtenir le premier grand prix de composition musicale au concours de l'Institut, au mois d'août 1812. La cantate qu'il composa pour ce concours (*Made-moiselle de la Vallière*) ne donnait peut-être pas une mesure exacte du talent élevé qu'il devait avoir un jour; mais on ne peut nier qu'il ne s'y trouve une indication certaine des plus heureuses dispositions.

Au mois de novembre de la même année, Hérold partit pour Rome, en qualité de pensionnaire du gouvernement. La plupart des élèves qui obtiennent au concours le grand prix de composition, objet unique de leur jeune ambition, considèrent cependant comme un temps d'exil celui que les règlements de l'Institut les obligent à passer en Italie, et surtout à Rome: il n'en fut pas ainsi d'Hérold. Depuis longtemps il soupirait après ce ciel de l'Ausonie sous lequel il lui semblait qu'on ne devait trouver que de belles inspirations. Ainsi a-t-il souvent avoué depuis lors que le temps qu'il avait passé dans la capitale du monde chrétien était le plus heureux de sa vie. Après trois années d'études et de travaux, il quitta cette terre classique des arts pour se rendre à Naples. Là, il lui sembla qu'il vivait d'une autre vie. Un ciel incomparable, un air pur, vif et léger, un site admirable, l'enthousiasme naturel des habitants, tout enfin était fait pour lui donner, dans ce pays, cette fièvre de production qu'on n'éprouve point ailleurs avec autant d'intensité. Le désir d'écrire pour le théâtre le tourmentait; l'occasion se présenta bientôt à lui, et, peu de temps après son arrivée à Naples, il put y faire représenter un opéra en deux actes dont le titre était: *La Gioventù di Enrico Quinto*. Hérold n'a pas fait connaître à ses compatriotes la musique de cet ouvrage; tout ce qu'on en sait, c'est qu'elle fut goûtée des Napolitains, et que l'opéra obtint pendant plusieurs représentations un succès non contesté. Ce fait est assez remarquable; car, à l'époque dont il s'agit, un préjugé presque invincible était répandu dans toute l'Italie, et surtout à Naples, contre les musiciens de l'École française. Un compositeur, né sur les bords de la Seine, écrivant pour le théâtre *Del Fondo*, et des Napolitains écoutant sa musi-

(1) Les renseignements sur cet artiste, qui diffèrent de ceux de la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens*, ont été fournis par son petit-fils, M. Hérold, avocat à la cour de Cassation.

(2) Ce pensionnat était celui de Hix, rue de Malignon, près des Champs-Élysées.

que et l'applaudissant, étaient une nouveauté.

De retour à Paris vers la fin de 1815, Hérold n'y resta pas longtemps sans trouver l'occasion de faire l'essai de ses forces sur la scène française. Boieldieu, qui avait découvert dans ce jeune artiste le germe d'un beau talent, voulut l'aider à faire le premier pas, toujours difficile, à cause de la mauvaise organisation de nos théâtres lyriques : il l'associa à la composition d'un opéra de circonstance auquel il travaillait, sous le titre de *Charles de France*. Cet ouvrage, qui fut joué en 1816, fit connaître avantageusement Hérold, et le livret des *Rosières* lui fut confié. Un opéra en trois actes fournit toujours au musicien qui l'écrit des occasions de déployer ses facultés ; Hérold sut profiter du cadre de celui-ci pour faire quelques morceaux où l'on pouvait voir qu'il ne serait pas un musicien ordinaire. On y sentait encore l'expérience du jeune homme, et peut-être aussi pouvait-on comprendre, à de certains éclairs de fantaisie qui s'y faisaient apercevoir de temps en temps, que le compositeur s'y était fait violence pour se mettre à la portée des habitués du théâtre Feydeau de cette époque ; mais, nonobstant cette sorte d'incertitude de manière qui se fait remarquer dans la partition des *Rosières*, on ne peut nier qu'il y ait dans cet ouvrage des qualités brillantes, dignes de l'estime des connaisseurs. Les *Rosières* furent représentées vers la fin de 1816 à l'Opéra-Comique, et leur succès décida du reste de la vie de l'artiste.

La *Clochette*, opéra en trois actes, suivit de près les *Rosières*. Là, il y avait bien plus de force dramatique que dans le premier ouvrage, bien plus de passion, et l'on y apercevait d'immenses progrès faits par Hérold dans l'art d'appliquer la musique à la scène. Le gracieux et piquant petit air *Me vojet, me voilà*, un duo au deuxième acte, et plusieurs phrases charmantes répandues dans quelques autres morceaux, démontraient qu'il y avait de la méthode dans la tête du compositeur ; l'air d'Azolin annonçait une âme passionnée, et le finale du premier acte, ainsi que plusieurs morceaux du second et du troisième, faisaient pressentir un compositeur dramatique d'un ordre élevé. Il y avait d'ailleurs dans cette partition des effets d'instrumentation d'un genre neuf ; mais rien de tout cela ne fut compris. La pièce réussit, mais plutôt à cause du sujet et du spectacle que par le mérite de la musique.

Près de dix-huit mois se passèrent avant qu'Hérold obtint un poème d'opéra après la *Clochette*, et ce temps fut employé par lui à écrire des fantaisies de piano et d'autres pièces, genre

dans lequel il a produit de jolies choses qui n'ont pas obtenu le succès qu'elles méritaient. Son goût le reportait toujours vers le théâtre, et quelquefois il s'irritait contre l'injustice qui lui en rendait les abords si difficiles. Fatigué d'attendre le bon ouvrage après lequel il soupirait, il finit par consentir à écrire la musique du *Premier venu*, comédie en trois actes, spirituelle, mais froide, et la pièce la moins propre à être mise en opéra. Cet ouvrage n'avait point d'ailleurs le mérite de la nouveauté ; depuis longtemps il était au répertoire du théâtre Louvois en comédie, d'où Vial l'avait retiré pour le transporter à l'Opéra-Comique. Rien n'était moins favorable au développement des facultés chaleureuses d'Hérold que cette pièce ; aussi ne put-il parvenir à la réchauffer, et peut-être lui-même fut-il pris de froid en l'écrivant ; mais, comme il faut toujours que l'homme de talent se manifeste, même dans l'ouvrage le plus médiocre, il y avait dans la partition du *Premier venu* un trio excellent de trois hommes qui feignent de dormir. Cet opéra fut représenté vers la fin de l'année 1818.

Le désir de produire tourmentait Hérold, mais l'aliment lui manquait toujours ; les auteurs semblaient n'avoir pas de confiance en son talent et ne lui confiaient pas de poèmes. Ce fut cet abandon où on le laissait qui le décida à reprendre l'ancien opéra-comique des *Troqueurs* (1), et à lui adapter une musique nouvelle. Cette pièce fut jouée en 1819 : le talent des acteurs lui procura quelques représentations, mais le genre de l'ouvrage ne convenait plus au goût de cette époque ; il ne put se soutenir au théâtre. Une sorte de fatalité semblait poursuivre celui dont les débuts avaient annoncé une carrière plus brillante. Un opéra en un acte, dont le titre était *L'Amour platonique*, lui avait été confié ; la musique en fut composée avec rapidité, mise à l'étude, et bientôt arriva la répétition générale (en 1819), où l'on remarqua des choses charmantes ; mais la pièce était d'une faiblesse extrême, et les auteurs la retirèrent avant qu'elle fût jouée. Hérold ne se laissait point encore abattre par la mauvaise fortune, et le besoin d'écrire le tourmentait toujours. Planard lui donna, en 1820, une jolie comédie intitulée : *L'Auteur mort et vivant* ; malheureusement cette pièce était d'un genre peu favorable à la musique ; le compositeur ne put y développer son talent, et le succès assez froid des représentations n'ajouta rien à sa renommée. Il paraît que cette sorte d'échec acheva de jeter le découragement

(1) Les *Troqueurs*, opéra-comique en un acte, avaient été mis en musique par Dauvergne. Ce fut le premier ouvrage de ce genre qu'on écrivit en France.

dans l'âme d'Hérod, car, pendant les trois années suivantes, il se condamna au silence et sembla avoir renoncé au théâtre.

Dans cet intervalle la place de pianiste-accompagnateur de l'Opéra-Italien devint vacante; Hérod la demanda et l'obtint. Dès lors les devoirs de cette place s'emparèrent de la plus grande partie de son temps; le reste fut employé à écrire un assez grand nombre de morceaux de piano. Cet artiste, dans la fleur de l'âge et du talent, se voyait en quelque sorte repoussé de la scène pour laquelle il était né. Il y a de ces phases de mauvaise fortune dans la vie de presque tous les hommes de mérite.

Le repos de trois années auquel Hérod s'était condamné lui avait rendu cette ardeur de production qui est ordinairement le présage des succès. En 1821, il avait été envoyé en Italie par l'administration du Théâtre-Italien pour y recruter des chanteurs; ce voyage fut favorable au retour de sa ferveur d'artiste comme à sa santé. Son premier ouvrage, après ce long silence, fut le *Muletier*, représenté en 1823, à l'Opéra-Comique, avec un succès qui ne s'établit point sans contestation, mais qui finit par se consolider, et qui fut dû seulement au mérite de la musique. Cette musique est colorée, dramatique, et remplie de traits heureux et d'effets nouveaux. *Lasthénie*, composition d'un genre gracieux, qui n'avait d'autre défaut que d'avoir pour base un sujet grec, à l'époque où ce genre ne jouissait d'aucune faveur, *Lasthénie* fut jouée à l'Opéra dans le cours de la même année. Cet ouvrage ne fit point une vive sensation sur le public; mais les connaisseurs rendirent justice au talent du musicien, et la pièce obtint un certain nombre de représentations. Les succès de l'armée française dans la guerre d'Espagne de 1823 donnèrent lieu à la composition d'un opéra (*Vendôme en Espagne*) auquel Hérod prit part conjointement avec M. Auber. Les morceaux improvisés qu'il écrivit pour cette partition renfermaient de jolies choses qu'il a employées depuis avec succès dans d'autres ouvrages.

En 1824, Hérod fut encore chargé, par l'administration de l'Opéra-Comique, de la composition d'un opéra de circonstance qui a survécu au moment qui l'avait fait naître: cet ouvrage est intitulé *Le roi René*. L'année suivante il écrivit pour le même théâtre un acte qui avait pour titre *Le Lapin blanc*. Rien ne fut jamais moins musical que cette bluette; aussi le musicien fut-il mal inspiré: paroles et musique, tout était également faible dans cet ouvrage.

C'est ici le lieu de faire remarquer le changement qui s'était opéré dans la manière d'Hérod

pendant les trois années où il s'était abstenu de travailler pour le théâtre. Témoin des brillants succès des œuvres de Rossini, dont il accompagnait la musique au Théâtre-Italien, il se persuada qu'il n'existait plus qu'un moyen d'obtenir les applaudissements du public, et que ce moyen consistait dans l'imitation plus ou moins exacte des formes de la musique à la mode. Beaucoup d'autres partageaient son erreur, mais ils n'avaient pas son talent; pour lui, cette erreur fut déplorable, car elle le détourna pendant quelque temps de la route qui seule lui convenait.

*Marie*, opéra en trois actes, représenté à l'Opéra-Comique, le 12 août 1826, marqua le retour d'Hérod vers le genre qui lui appartenait; ce fut à la fois et son plus bel ouvrage jusqu'à ce moment, et son plus beau succès. Sa sensibilité s'était livrée dans cette production à plus d'expansion qu'elle n'avait fait jusque-là; de là vient que tous les morceaux obtinrent dans le monde une vogue que n'avait point eue auparavant la musique d'Hérod. Le moment était favorable, et peut-être l'artiste aurait-il pris dès lors le rang dont il était digne, si son entrée à l'Opéra comme chef du chant lui avait laissé le temps de profiter de la justice tardive qui venait de lui être rendue. Depuis deux ans il avait quitté la place d'accompagnateur au Théâtre-Italien pour celle de chef des chœurs. En 1827, il renonça à celle-ci pour la position dont il vient d'être parlé. Dès lors, fatigué de mille devoirs incompatibles avec la liberté nécessaire aux travaux de l'imagination, il se vit hors d'état de profiter des circonstances favorables qui s'offraient à lui pour mettre le sceau à sa réputation, et ses loisirs ne furent plus employés qu'à écrire la musique de quelques ballets. C'est ainsi qu'il donna à l'Opéra *Astolphe et Joconde*, ballet en trois actes, en 1827; *La Somnambule*, ballet en trois actes, dans la même année; *Lydie*, ballet en un acte, en 1828; *La Belle au Bois dormant*, ballet en trois actes, dans la même année. C'est aussi vers la même époque qu'il écrivit l'ouverture, les chœurs et quelques autres morceaux pour le drame de *Missolonghi*, représenté à l'Odéon. Le 3 novembre de la même année, il reçut la décoration de la Légion d'Honneur, distinction qui lui était due à juste titre.

Trois années s'étaient écoulées depuis que Hérod avait donné *Marie* à l'Opéra-Comique, lorsqu'il écrivit, en 1829, un acte rempli de choses charmantes sous le titre de *l'Illusion*. La musique de cet ouvrage était mélancolique et passionnée; Hérod y transporta l'ouverture qu'il avait écrite autrefois pour *L'Amour platonique*.



*Emmeline*, opéra en trois actes, représenté en 1830, ne réussit pas ; mais, l'année suivante, Hérold prit une éclatante revanche par *Zampa*, en trois actes (joué le 3 mai 1831), production digne d'un grand maître et qui plaça enfin l'artiste au rang des compositeurs français les plus renommés. Abondance de motifs heureux, passions bien exprimées, force dramatique, génie de l'instrumentation et de l'harmonie, tout se trouve dans cet ouvrage, dont le succès n'a pas été moins brillant en Allemagne qu'en France. Peu de temps après, Hérold prit part avec plusieurs autres musiciens, à la composition de la *Marquise de Brinvilliers*, opéra en trois actes.

Soit à cause de ses travaux de l'Opéra, soit par suite de la fatigue occasionnée par ses derniers ouvrages, Hérold commençait à ressentir quelque altération dans sa santé. Jeune encore, il aurait pu arrêter les progrès du mal par le repos et le changement de climat ; mais rien ne put le décider à s'éloigner du théâtre de ses succès récents, et à cesser de travailler. Malgré les représentations de ses amis, il continua le genre de vie qu'il avait adopté, et ce ne fut que lorsque la maladie eut abattu ses forces, que la crainte commença à s'emparer de lui. La nouvelle administration de l'Opéra-Comique éprouvait le besoin d'avoir des opéras nouveaux qui fussent appris en peu de temps ; Hérold avait en portefeuille la partition du *Pré aux Clercs* ; mais elle exigeait des études et des préparatifs trop longs pour la situation du théâtre ; Hérold le comprit et improvisa le petit opéra de la *Médecine sans Médecin*, bagatelle où l'on retrouve la touche d'un maître. Cette dernière production de l'artiste précéda de peu de temps la représentation du *Pré aux Clercs* (qui eut lieu le 15 décembre 1832), ouvrage d'un genre plus doux que *Zampa*, mais non moins heureusement conçu, non moins original. Ce fut le chant du cygne. La maladie de poitrine qui dévorait l'existence d'Hérold faisait chaque jour d'effrayants progrès. Les agitations de la mise en scène et du succès en hâterent le développement : un mois après le dernier triomphe de l'artiste, elle le précipita dans la tombe, laissant dans une douleur profonde tous ceux qui avaient pu apprécier en lui les qualités de l'homme de bien, et dans le regret d'une vie si courte ceux qui ne connaissaient que son génie. Il mourut le 19 janvier 1833, aux Thermes, près de Paris, et fut inhumé au cimetière du Père-Lachaise, non loin du tombeau de son maître Méhul. Il avait laissé inachevée la partition d'un opéra en deux actes, intitulé *Ludovic* : M. Hélévy (voy. ce nom) termina cet ouvrage qui fut joué avec succès, en 1834.

La liste des compositions d'Hérold pour le piano est considérable ; on y remarque : 1° Sonates pour piano seul, op. 1, 3, 5, Paris, Janet, Schoenenberger, Lemoine. — 2° Caprices avec quatuor, œuvres 8, 9 ; Paris, Érard. — 3° Rondeau à 4 mains, op. 17 ; ibid. — 4° Caprices pour piano, œuvres 4, 6, 7, 12, 58 ; Paris, Lemoine, Érard, etc. — 5° Rondeaux et divertissements, op. 10, 14, 16, 18, 20, 22, 27, 31, 34, 37, 40, 41, 44, 47, 53, 55 ; Paris, Janet, Lemoine, Érard, etc. — 6° Fantaisies, op. 2, 15, 21, 28, 33, 43, 49 ; ibid. — 7° Variations, op. 19, 30, 35 ; ibid. — 8° Pot-pourris, etc.

**HÉROLD** (MELCHIOR), cantor à Osnabrück, mort le 31 juillet 1810, s'est fait connaître par quelques recueils de chants pour les églises catholiques ; ils sont intitulés : 1° *Der heil. Gesang, oder vollständige Kathol. Gesangbuch für den christl. Gottesdienst*, in-8° ; Huynkhausen, 1803, 2° édition ; Osnabrück, 1807, in-8° ; 3° édition, 1809 ; 4° idem, 1818. — 2° *Kleines Vesperbuch* (Petit vespéral) ; Lippstadt, 1802, in-8°. — 3° *Versuch einer Sammlung Choralmelodien zu der kathol. Gesangsbüchle*, etc. (Essai d'un recueil de mélodies chorales à 4 voix, pour le livre de chant catholique, etc.) ; Rinteln, 1807, in-4°. — 4° *Choralmelodien zu vollständ. Kathol. Gesangsbüchle. In Tonsiffen übersetzt von H. Lindemann* (Mélodies chorales pour le livre complet du chant catholique, traduites en chiffres musicaux par H. Lindemann) ; Essen, Berdeker, 1827, in-8°. C'est une deuxième édition.

**HÉRON**, dit l'*Ancien*, célèbre mécanicien, naquit à Alexandrie, environ 120 ans avant J.-C. Il eut pour maître Ctésibius et se rendit célèbre par ses inventions de machines de tout genre. Ses clepsydres, ses automates et ses machines à vent excitèrent particulièrement l'étonnement de ses contemporains. Dans un livre qui nous reste de lui, il a donné une description de l'orgue hydraulique qu'il prétend avoir été inventé par Ctésibius, son maître ; cet ouvrage a pour titre : *Spiritalia seu Pneumatica* ; il a été inséré dans les *Veterum mathematicorum Athenæi, Apollodori, Philonis, Heronis et aliorum Opera, græce et latine* ; Parisii, 1693, gr. in-fol. Vollbeding a publié le texte grec de la description de l'orgue hydraulique de Héron, dans sa traduction allemande de l'histoire abrégée de l'orgue de don Bédos (voy. VOLLBEDING), avec les remarques de Meister (voy. ce nom), et une version allemande.

**HERPOL** (HOMER), prêtre et savant musicien, vécut à Fribourg, en Brisgau, vers le milieu du seizième siècle. Il fut élève de Glarcan. On connaît de lui : *Novum et insigne opus mu-*

*sicum, in quo textus Evangeliorum totius anni, vero ritui ecclesie correspondens, quinque vocum modulamine singulari industria ac gravitate exprimitur*; Nuremberg, 1556.

**HERRERIUS** (MICHEL), maître de chapelle à l'église de Saint-Nicolas de Strasbourg, naquit à Munich, vers 1576, et vint à Strasbourg en 1606. Il parait, par le titre d'un de ses ouvrages, qu'il avait embrassé l'état ecclésiastique. On connaît de sa composition : 1° *Magnificat 6 vocum*; Augsbourg, 1604. — 2° *Hortus musicalis 5 vocum, liber primus*; Augsbourg, 1607, in-4°. — 3° *Hortus musicalis latinus fructus mira suavitate quinque et sex vocibus connotendos, liber secundus*; ibid., 1608, in-4°. — 4° *Ejusdem, lib. tertius*, 5, 6, 7, 8, et pluribus vocibus fructus connotendos partitens; ibid., in-4°. Les trois parties de ce recueil ont été publiées de nouveau à Padoue, en 1617, in-4°.

**HERRMANN** (CHRÉTIEN-GOTTFRIED), né à Erfurt, en 1765, fit de bonnes études à l'université de Göttingue, et cultiva avec succès la théologie, la philosophie et la littérature. Nommé professeur à l'école des prédicateurs d'Erfurt, en 1789, il joignit à ces fonctions, l'année suivante, celles de professeur à l'université de la même ville. En 1792, il fut appelé à enseigner au gymnase évangélique. En 1820, il obtint le titre de doyen de l'université et la surintendance de l'arrondissement d'Erfurt. Il mourut subitement le 26 août 1823. Ce savant a traité de l'esthétique musicale dans son ouvrage intitulé *Kant und Hermssterhuis in Rücksicht ihrer Definition der Schenheit* (Kant et Hermssterhuis comparés dans leurs définitions du beau); Erfurt, 1791, in-8°. On a aussi de lui de bonnes *Observations psychologiques sur l'effet de la musique*, insérées dans le *Répertoire universel pour la psychologie empirique* de J. D. Mauchart (Nuremberg, 1792, in-8°).

**HERRMANN** (CHARLES-FRÉDÉRIC), cantor à Greitz, né en 1786, est auteur d'un ouvrage élémentaire intitulé : *Anweisung aus jedem Accord in alle Dur-und Moll-tonarten auf die kürzeste Weise und auf beobachtene Art, nach den Regeln des Generalbasses aus zu weichen* (Instruction sur chaque accord dans tous les tons majeurs et mineurs, etc.), Leipsick, Péters, 1818. L'auteur de cet ouvrage a fait insérer dans la 24<sup>e</sup> année de la Gazette musicale de Leipsick un article sur l'usage de l'orgue dans la musique d'église (p. 677). Il a publié aussi, en 1828, des pièces de conclusion pour l'orgue, à l'usage des chorals extraits des *Choralbücher* de Hiller et de Umbreit, sous ce titre : *Zwischenspiele zu den gebrauchtesten Choralen nach dem Hiller's-*

*chen Choralbuche mit Rücksicht auf das Umbreit'sche Choralbuch, etc.*; Leipsick, Péters. Une analyse de cet ouvrage se trouve dans la 31<sup>me</sup> année de la Gazette générale de musique de Leipsick, p. 284. Herrmann vivait encore à Greitz en 1840, et y occupait la position de cantor.

Il y a un autre musicien nommé **HERRMANN**, (C.-F.), directeur de musique à Chemnitz, de qui l'on a des chants pour 4 voix d'hommes publiés à Chemnitz, chez Haecker, en 1845.

**HERRMANN** (PAUL), directeur d'une des écoles publiques de la ville de Dresde, s'est fait connaître par un recueil d'exercices de chant, ou plutôt de solfège, intitulé : *Gesangsfreund für Schule und Haus, zum Gebrauch bei dem Gesang Unterricht der Jugend* (L'Ami du chant dans l'école et la maison, pour en faire usage dans l'enseignement du chant à la jeunesse); Dresde, Arnold, 1837, gr. in-8° de VI et de 82 pages. Cet ouvrage est purement pratique.

**HERRMANN** ou **HERMANN** (WILHELM ou GUILLAUME), pianiste et compositeur de danse pour le piano, est né à Trèves en 1807 et s'est fixé à Berlin, où il vivait en 1834. Il a publié environ cent œuvres de valse, de galops, de mazurkas, de polkas et de polonaises pour son instrument, dont la plupart ont paru à Berlin, chez S. Lischke. Une de ses meilleures productions est un *Adagio suivi d'un rondes*, op. 55.

**HERSCHEL** (FRÉDÉRIC-GUILLAUME), astronome célèbre, naquit à Hanovre, le 15 novembre 1738. Fils d'un musicien de régiment, il entra lui-même comme hautboïste dans le régiment des gardes, à l'âge de quatorze ans. Vers 1758, il accompagna en Angleterre un détachement de ce corps. Bientôt après, il eut le bonheur, par la protection du comte de Darlington, d'être chargé de l'organisation de la musique d'un corps de milice, et la manière dont il remplit cette mission le fit connaître avantageusement. Son engagement terminé, il donna des leçons de musique dans le duché d'York et dirigea plusieurs fêtes musicales et oratorios. Ce fut à cette époque qu'il s'occupa de son éducation, fort négligée dans sa jeunesse; il étudia le latin et le grec, l'anglais, l'italien et les mathématiques. En 1765, il fut nommé organiste à Halifax, et l'année suivante un engagement avantageux lui fut offert comme hautboïste à Bath, où l'emploi d'organiste de la chapelle lui fut confié peu de temps après. La modicité de ses appointements l'obligeait à donner beaucoup de leçons, et d'employer à ce travail environ quinze heures chaque jour. Néanmoins il trouva assez de temps pour se livrer à l'étude de l'astronomie, dont la

goût lui avait été inspiré par la vue d'un atlas céleste. Un de ses amis lui ayant prêté un télescope de deux pieds, il se mit à étudier le ciel, qu'il n'avait connu jusque-là que par les livres, et son penchant devint une véritable passion. La possession d'un instrument meilleur et de plus grande dimension était l'objet de tous ses vœux ; mais l'état de sa fortune ne lui permettait pas d'en faire l'acquisition. Tourmenté de cette idée, il résolut de construire lui-même un télescope. Les obstacles que son inexpérience lui faisait rencontrer à chaque pas ne le découragèrent point ; en 1774, il réussit à construire un télescope de cinq pieds qui servit à faire ses premières observations. Ce n'est point ici le lieu de rendre compte des travaux scientifiques de cet homme célèbre, à qui l'on doit tant de découvertes, particulièrement celles de la planète *Uranus*, et des sixième et septième satellites de Saturne. Le roi d'Angleterre lui ayant accordé un traitement considérable, il abandonna entièrement la musique, et alla se fixer à Slough, près de Windsor, où il établit son observatoire. Membre de la Société royale de Londres, et comblé d'honneurs, il mourut le 25 août 1822. En 1768 on a publié à Londres une symphonie de Herschel (en *ut*) pour 2 violons, viole, basse, 2 hautbois et 2 cors, et dans la même année, deux concertos militaires (en *mi bémol*) pour 2 hautbois, 2 cors, 2 trompettes et 2 bassons. Il a laissé en manuscrit quelques pièces pour la harpe.

**HERSCHEL (JACQUES)**, frère du précédent, né à Hanovre, vers 1734, servit avec son frère dans un régiment de milice anglaise, comme musicien, puis fut engagé comme violoncelliste à Bath. En 1771, il se rendit à Amsterdam, où il publia, dans la même année, le premier œuvre de sa composition, consistant en six quatuors pour clavecin, 2 violons et basse. Après avoir été quelque temps directeur de musique à Hanovre, il retourna à Londres, où il mourut en 1792, il a publié deux symphonies (en *ré* et en *fa*), et six trios pour 2 violons et basse. On connaît aussi de lui en manuscrit plusieurs concertos pour le clavecin et de violon, et quelques symphonies.

**HERSCHEL (JEAN-FRÉDÉRIC-GUILLAUME)**, fils de Frédéric-Guillaume, né à Slough, près de Windsor, est considéré à juste titre comme un des plus grands physiciens et astronomes de la première moitié du dix-neuvième siècle. Ce savant homme n'est cité ici que pour une dissertation intitulée *Le son (The sound)* qui se trouve dans le deuxième volume des sciences mixtes (*Mixed Sciences*), qui fait partie de l'*Encyclopédie métropolitaine* publiée à Londres en

1830 et dans les années suivantes. Ce travail renferme des observations pleines d'intérêt.

**HERSTELL** ou **HERRSTELL** (CHARLES), organiste de la cour à Cassel, naquit à Helsa, village près de cette ville, en 1764. Il fut artiste distingué sur son instrument et composa des cantates et des psaumes avec orchestre, considérés en Allemagne comme de très-bons ouvrages. Pendant une longue suite d'années, il enseigna l'orgue, le piano et l'harmonie à un grand nombre d'élèves, parmi lesquels on remarque son fils. Il est mort à Cassel en 1836. On a publié de cet artiste : 1° *Ueber den Gebrauch der Orgelstimmen* (Dissertation sur l'usage des jeux de l'orgue) ; Cassel, 1816, in-8°. — 2° *Orgelwerk für Land-organisten* (Livre d'orgue à l'usage des organistes de la campagne) ; *ibid.*

**HERSTELL (ADOLPHE)**, fils du précédent, né à Cassel, a succédé à son père comme organiste de la cour. Il est aussi professeur de musique au séminaire de cette ville. Comme son père, il s'est distingué dans la composition des psaumes et des cantates d'église. Pianiste et harpiste, il a écrit de petites compositions pour la harpe et le piano, particulièrement des danses allemandes.

**HERTEL (MATTHIEU)**, bon organiste à Züllichau, dans la première moitié du dix-septième siècle, avait écrit un traité de l'examen d'un orgue (*Orgelprobe*), dont le manuscrit, si l'on en croit Prinz (*Historische Beschreibung der edlen Sing- und Klinkunst*, p. 149), lui aurait été enlevé et aurait été publié sous un autre nom. Cette histoire est peu vraisemblable, car le plus ancien ouvrage de ce genre connu maintenant est celui de Werkmeister (publié en 1681) ; or ce savant musicien était assez riche de son propre fonds pour n'avoir pas besoin de s'approprier les travaux d'autrui.

Le fils de Hertel (Chrétien), excellent organiste, occupa d'abord une place à Sorau, puis fut attaché à l'église de Zuckau, et enfin à Fürstenwalde.

**HERTEL (JEAN-CHRÉTIEN)**, maître de concert du duc de Mecklembourg-Strelitz, naquit en 1699 à Cettingue, dans le Wurtemberg, où son père était maître de chapelle du prince. Peu de temps après, celui-ci fut placé en la même qualité dans la cour du duc de Mersebourg, et ce fut dans ce lieu que le jeune Hertel fit ses études littéraires et musicales. Son père ne le destinait pas à la profession de musicien ; mais entraîné par un penchant irrésistible, il apprit seul et en secret à jouer du violon. Kaufmann, organiste de la cour, lui enseigna ensuite le cla-

vecin, et lui donna quelques notions d'harmonie et d'accompagnement. Hertel hasarda quelques essais de composition, qui, ayant été trouvés par son père, instruisirent celui-ci de ses progrès. Pour l'enlever à ses relations de musique, on l'envoya en 1716, à peine âgé de dix-sept ans, à l'université de Halle. Mais, loin que ce changement de position fût un événement fâcheux pour lui, il trouva l'avantage de faire la connaissance de Kuhsan, de Leipsick, qui lui donna des leçons et augmenta ses connaissances. Dans une visite qu'il fit à ses parents, après un an d'absence, il joua si bien sur le violon une des sonates de Corelli, que son père ne mit plus d'obstacles à son penchant pour la musique, et qu'il lui fut permis d'apprendre à jouer de la basse de viole, objet de tous ses vœux. Le duc de Mersebourg se chargea de la dépense de ses études, et lui laissa le choix d'aller à Paris pour prendre des leçons de Marais et de Forqueray, ou à Darmstadt, chez le célèbre Hess. Les parents de Hertel choisirent ce dernier maître, à cause de la proximité des lieux. Hess n'avait jamais voulu former d'élèves; mais la recommandation du duc de Mersebourg le décida à accepter celui-là. Les leçons de ce maître habile développèrent en peu de temps les heureuses dispositions de Hertel. Les liaisons de celui-ci avec les maîtres de chapelle Graupner et Gränewald augmentèrent ses connaissances dans l'harmonie et la composition. Après avoir passé environ quinze mois à Darmstadt, il quitta cette ville et se rendit à Eisenach, où il fit admirer son habileté. Une place lui fut offerte dans la musique de cette cour; mais ses engagements avec le duc de Mersebourg ne lui permettant pas de l'accepter immédiatement, il retourna chez ce seigneur. Quelque temps après, il lui fut permis d'entreprendre un nouveau voyage à ses frais pour perfectionner son talent: il en profita pour se rendre à Eisenach, où il eut en partage la place de premier violon avec Koch, après avoir visité les cours de Weissenfels, Zerbst, Cœthen et Dresde, en 1719. Il eut le plaisir d'entendre à celle-ci l'élite des chanteurs italiens: c'est à cette circonstance qu'il attribua plus tard la réforme qui s'était faite dans son goût. Pendant son séjour à Eisenach, il fit plusieurs voyages à Gotha, pour consulter le maître de chapelle Stölzel sur ses premiers ouvrages, et il en reçut de bons avis. Plusieurs congés lui furent accordés pour se faire entendre à Anspach en 1725, à Cassel en 1726, et à Weimar l'année suivante: partout il fut accueilli avec faveur. Il visita aussi la Hollande, et ce fut dans ce voyage qu'il publia son premier ouvrage de six sonates pour le violon. Peu de temps après

son retour, Graun l'invita à se rendre à Ruppeln, en 1732, pour jouer devant le prince héréditaire de Prusse (Frédéric II); ce prince, charmé de son talent, lui fit un beau cadeau. Dans le même temps Hertel fut nommé maître de concerts à la cour d'Eisenach. En 1739, la place de maître de chapelle à Meiningen lui fut offerte, mais il ne put se décider à s'éloigner d'Eisenach, où il jouissait d'un sort heureux; il ignorait alors qu'il serait bientôt obligé de quitter cette cour. Le duc Guillaume-Henri ayant cessé de vivre en 1742, son successeur, le duc de Weimar, congédia toute sa chapelle. Obligé de chercher une nouvelle position, Hertel se rendit à Berlin avec l'espoir d'entrer dans la musique du roi, nouvellement instituée; mais lorsqu'il y arriva toutes les places étaient occupées; cependant son voyage ne fut pas infructueux, car François Benda lui donna une lettre de recommandation pour le duc de Mecklembourg-Strelitz, qui le nomma son maître de concerts, avec le même traitement qu'il avait à Eisenach. Il passa dans cette cour quelques années heureuses; mais la fin de sa vie fut pénible. En 1749, une ophthalmie le priva complètement de la vue, et pendant quelque temps il fut obligé de se borner à jouer des fantaisies improvisées sur la basse de viole et sur le violon; cependant il finit, après un long traitement, par recouvrer l'usage de ses yeux. Mais de nouveaux malheurs vinrent bientôt le frapper. En 1753, le duc de Mecklembourg mourut, et la chapelle fut supprimée. Il ne resta à Hertel qu'une faible pension viagère. L'éloignement de deux fils et de son gendre, tous trois membres de la chapelle comme lui, et qui étaient obligés de se pourvoir ailleurs, rendit ses chagrins plus vifs; sa santé s'altéra, et, après avoir langué près d'une année, il mourut au mois d'octobre 1754. Son fils (Jean-Guillaume) a écrit sa biographie détaillée; elle se trouve dans les *Essais critiques* de Marpurg (*Beyträge*, t. III, p. 46 et suiv.).

Le nombre des compositions que Hertel a laissées en manuscrit est immense; on y remarque plus de cent symphonies, des trios, ouvertures, concertos et sonates pour le violon et la basse de viole. Parmi ses ouvrages, on cite particulièrement 6 symphonies à 4 violons, 12 grandes ouvertures concertantes, 6 quatuors pour violon, flûte, viole et basse de viole. Il a publié à Amsterdam, 1727, 6 sonates à violon seul et basse continue. Une partie des manuscrits originaux de Hertel se trouve à la bibliothèque du Conservatoire-royal de Bruxelles.

**HERTEL** (JEAN-GUILAUME), fils du précédent, naquit à Eisenach, le 9 octobre 1727. Élève de son père et de Benda pour le violon, il

fut d'abord attaché comme simple musicien à la chapelle du duc de Mecklembourg-Strelitz; mais, lorsque cette chapelle fut supprimée, en 1753, il entra dans la musique du duc de Saxe-Gotha; puis il passa en qualité de compositeur et de maître de concerts chez le duc de Mecklembourg-Schwérin, en 1757. Quelques années après, il eut le titre de maître de chapelle de la même cour. En 1770, il quitta ce service pour entrer, à Schwérin, chez la princesse Ulrique de Mecklembourg, qui le nomma conseiller de cour, et son secrétaire. Dans sa jeunesse, il était considéré comme un des meilleurs violonistes de l'Allemagne; mais la faiblesse de sa vue l'obligea à renoncer à jouer de cet instrument dans l'orchestre; il le remplaça par le clavecin, dont il parvint à jouer avec une rare habileté, en peu d'années. Une atteinte d'apoplexie l'enleva à ses amis le 14 juin 1789, à l'âge de près de soixante-deux ans.

Hertel s'est fait connaître avantageusement comme compositeur par un grand nombre de productions de musique vocale et instrumentale. A la tête de ses ouvrages, on doit placer ses oratorios sur l'histoire de Jésus-Christ. Le premier, intitulé *Der sterbende Heyland* (Le Sauveur mourant), poème de Læwen, fut annoncé par souscription à Hambourg, en 1767; mais il ne paraît pas qu'il ait été publié. Les autres ont été composés pour la cour de Schwérin, où ils ont été exécutés avec succès. Le premier (en 1782), a pour titre *Jesus in Banden* (Jésus attaché à la colonne); le second (1782), *Jesus vor Gericht*, (Jésus devant ses juges); le troisième (1783), *Jesus in Purpur* (Jésus sous la pourpre); le quatrième (1787), *Die Gabe des Heil. Geistes* (La Descente du Saint-Esprit); le cinquième (1787), *Der Ruf zur Buße* (L'Appel à la pénitence); le sixième (1787), *Die Himmelfahrt Christi* (L'Ascension de Jésus-Christ); le septième (1789), *Die Geburt Jesu Christi* (La Naissance de Jésus-Christ). Parmi les autres compositions de Hertel, on remarque deux recueils de chansons allemandes publiés en 1757 et 1760; deux romances, en 1762; six sonates pour le clavecin, gravées à Nuremberg; un concerto pour le clavecin, avec accompagnement, *ibid.*; six symphonies à huit parties, 1760; six *idem*, 1774. Les ouvrages les plus importants de ce musicien sont restés en manuscrit.

Hertel est aussi connu comme écrivain sur la musique par un recueil de morceaux sur cet art qu'il a traduits de l'italien et du français, et qu'il a publié sous ce titre : *Sammlung musikalischer Schriften, grösstentheils aus dem Werken des Italiäner und Franzosen übersezt, und mit Anmerkungen versehen* (Recueil d'écrits mu-

sicaux, dont la plus grande partie est traduite d'auteurs italiens et français, et accompagnée de notes); Leipzig, 1<sup>re</sup> partie, 1757, in-8°; 2<sup>e</sup> *idem.*, 1758, in-8°. Le choix des morceaux que Hertel a traduits est assez mauvais; la plupart appartiennent à des littérateurs étrangers à la musique. La première partie contient des remarques de Læwen sur la poésie de l'ode, des idées de Voltaire sur l'opéra extraites de sa préface d'*Œdipe*, des pensées du cardinal Quirini sur la tragédie des Grecs, et sur son analogie avec quelques opéras italiens et français; enfin, les remarques sur l'opéra de Rémond de Saint-Mard. Dans la seconde partie on trouve des remarques sur la poésie de la cantate, par Læwen, un extrait d'un ouvrage anglais sur la vie des poètes latins, concernant la musique dramatique des anciens, des remarques sur l'origine de la musique, tirées des dialogues de Patru et de d'Ablancourt, une lettre du poète Roy sur l'opéra, les observations de Fréron sur l'ouvrage de Rémond de Saint-Mard, etc. Je possède le manuscrit original et inédit des troisième et quatrième parties de ce recueil formé par Hertel, en deux volumes in-fol., qui contiennent des morceaux traduits du français, particulièrement sur l'Usage de la musique dans les théâtres des anciens, tiré de l'ouvrage intitulé *Athènes ancienne et moderne*; sur l'Opéra, tiré des *Mémoires du marquis d'Argens*, sur l'*Acoustique*, d'après les *Mémoires sur différents sujets de mathématiques*, par Diderot; sur la Musique des opéras, d'après l'ouvrage de Maffei, *il Teatro italiano*; sur les Effets de la musique, extrait du livre de Pouilly intitulé : *Théorie des sentiments agréables*, et sur l'Usage de la musique dans les cérémonies religieuses de l'antiquité, tiré d'un ouvrage anonyme intitulé : *Dissertation sur les cultes religieux*.

J'ai aussi dans ma bibliothèque les manuscrits originaux des ouvrages suivants de Hertel, qui n'ont jamais été publiés : 1° *Abhandlung von der Musick* (Dissertation sur la théorie de la musique); bon ouvrage, écrit dans les années 1750 et 1751, 1 vol. in-4°. — 2° *Zusätze zu den Waltherschen musikalisch Lexikon* (Supplément au Lexique musical de Walther), in-fol. — 3° *Selbstbiographie* (Autobiographie de Hertel), ouvrage refait trois fois à diverses époques, et toujours considérablement augmenté, 3 vol. in-fol. Hertel est aussi l'auteur de la Biographie des son père qui se trouve dans le 3<sup>e</sup> volume des Essais de Marburg (46-64).

**HERTENSTEIN** (THÉODORE-DANIEL), fils d'un professeur du gymnase à Ulm, né dans cette ville, vers 1715, était étudiant en théologie à l'université de Jéna lorsqu'il publia : *Dissertatio*

de *Hymnis ecclesiarum apostolicarum*; Jéna, 1737, 42 pages in-4°.

**HERVELOIS** (CAIX DE), musicien français, né vers 1670, fut élève de Sainte-Colombe pour la basse de viole, et acquit sur cet instrument un talent distingué. On a publié de sa composition : *Pièces pour la basse de viole avec la basse continue*, Amsterdam, 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> livre. Cette édition est une contrefaçon de celle qui avait paru précédemment à Paris. Hervelois fut attaché comme valet de chambre au service du duc d'Orléans, et obtint une pension sur l'état de ce prince.

**HERZ** (JACQUES-SIMON), né à Francfort-sur-le-Mein, le 31 décembre 1794, de parents israélites, vint jeune à Paris, et entra au Conservatoire de cette ville comme élève de solfège, le 20 juin 1807, puis fut admis dans la classe de piano de Pradher. Devenu pianiste distingué, il se fit entendre avec succès dans quelques concerts, et se livra à l'enseignement. Il est considéré comme un des bons maîtres de Paris. Pendant plusieurs années il a vécu en Angleterre et s'y est livré à l'enseignement. De retour à Paris en 1857, il est entré au Conservatoire comme professeur suppléant de son frère, Henri. Il a beaucoup écrit pour le piano; ses principaux ouvrages sont : 1<sup>o</sup> Grande Sonate pour piano et cor ou violoncelle, op. 1; Paris, Janet. — 2<sup>o</sup> Grande Sonate pour piano et violon, op. 7; ibid. — 3<sup>o</sup> Grand Quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse, op. 13; ibid. — 4<sup>o</sup> Rondo brillant avec introduction, op. 10; ibid. On a aussi de lui plusieurs rondos pour piano seul ou piano à quatre mains, des fantaisies et des airs variés, au nombre d'environ trente œuvres.

**HERZ** (HANNI), né à Vienne, en Autriche, le 6 janvier 1806 (suivant les renseignements qui m'ont été fournis par cet artiste, ou en 1803, d'après les registres du Conservatoire de Paris), commença ses études musicales à Coblença, sous la direction de son père, et à l'aide de quelques livres élémentaires. Ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de huit ans il put exécuter dans un concert public les variations de Hummel (op. 8), et se faire applaudir. A cette époque, sa main gauche, plus faible que la droite, semblait devoir opposer des obstacles au développement complet de son talent; son père, homme de sens, bien que médiocre musicien, imagina de corriger ce défaut par l'étude du violon, et son expédient eut un plein succès. L'organiste Hunten, qui était à la fois et son maître de piano et son professeur de composition, l'exerça de bonne heure à écrire ses idées, et le jeune Henri Herz avait à peine huit ans et demi lorsqu'il composa sa première sonatine pour le piano : il n'avait pas alors reçu

plus de trois mois les leçons de Hunten. Le père de Herz, prévoyant dès lors l'avenir de son fils, ne songea plus qu'à le placer dans les conditions les plus favorables au développement de ses heureuses dispositions. Il le conduisit à Paris, et obtint son admission au Conservatoire de cette ville, le 19 avril 1816. Pradher y devint son maître, et dès les premiers jours il s'attacha à son élève, dont il aperçut toute la portée. Déjà, il le considérait comme l'espoir du premier concours de piano, lorsque la petite vérole vint, au moment décisif, interrompre les études du jeune virtuose. Cependant quatre jours avant le concours le malade quitta son lit pour aller au piano, et après une préparation si courte, il obtint le premier prix dans l'exécution du 12<sup>e</sup> concerto de Dussek et d'une étude de Clémenti. A dater de ce moment son talent prit de l'essor, sa réputation se forma et son nom devint bientôt populaire. Pendant le cours de ses études de piano, il apprit la théorie de l'harmonie sous la direction de Dourlien, et plus tard il devint l'élève de Reicha pour la composition. Ses deux premières productions furent l'*Air tyrolien varié*, op. 1, qui eut deux éditions, et le *Rondo alla Cosacca*; elles parurent en 1818; le public les accueillit avec faveur, malgré la grande jeunesse de l'auteur.

L'arrivée de Moscheles à Paris, et les concerts qu'il y donna, exercèrent beaucoup d'influence sur le talent de Herz, qui s'attacha à la manière de ce maître et changea la sienne. Son jeu acquit dès ce moment plus d'élégance, plus de légèreté et de brillant. Les plus grands succès du jeune artiste datent de cette époque. Il est assez remarquable que tandis que Herz s'appropriait la manière de Moscheles, celui-ci changeait la sienne; car peu de temps après son arrivée à Londres, c'est-à-dire dans la même année où il s'était fait entendre à Paris, son jeu prit un caractère plus large, un style plus élevé. Le succès des œuvres de Herz pour le piano a surpassé celui de toute la musique du même genre pendant douze ans environ, et ce succès fut tel, que les éditeurs payèrent ses manuscrits trois ou quatre fois plus cher que ceux des meilleurs compositeurs pour le piano. On en fit de nombreuses réimpressions en Belgique, en Allemagne, en Angleterre et même en Italie. Le nombre des œuvres de cet artiste célèbre s'élève en ce moment (1861) à deux cents.

En 1831, Herz et le célèbre violoniste Lafont firent un voyage en Allemagne, y donnèrent plusieurs concerts et y firent admirer leur habileté et le fini de leur ensemble dans de brillants duos pour piano et violon. En 1838 et 1839 ils visitèrent ensemble la Hollande et la France méridionale.

dionale, mais leur dernier voyage se termina d'une manière funeste, Lafont ayant été tué dans la chute d'une voiture publique. En 1834 Herz visita l'Angleterre, et y obtint un succès d'enthousiasme. A Dublin il donna onze concerts, où le public se pressait en foule; à Edimbourg il ne fut pas moins bien accueilli.

Entré dans une association pour la fabrication de pianos avec Klepfer, ancien facteur de Lyon établi depuis quelque temps à Paris, Henri Herz y perdit de l'argent, parce que les instruments de ce facteur n'eurent pas de succès. Il rompit bientôt cette association, et fonda lui-même une manufacture de pianos, établie dans un hôtel qu'il avait fait construire et dans lequel il y avait une salle de concert, qui est encore la plus jolie et la plus recherchée par les artistes. Occupé de son art, et forcé de confier ses intérêts à des mains étrangères, il vit dissiper la plus grande partie de ses économies. Vouant réparer le désordre qu'on avait mis dans ses affaires, Herz prit la résolution de se rendre en Amérique, où déjà sa musique lui avait fait une grande célébrité : il partit dans l'été de 1845. Trois fois il parcourut les États-Unis dans tous les sens, et le nombre de concerts qu'il donna à New-York, Boston, Philadelphie, Baltimore, Charlestown, la Nouvelle-Orléans, la Jamaïque, dépassa quatre cents. Ensuite il se rendit à la Havane, à la Vera-Cruz et enfin à Mexico, où il donna aussi beaucoup de concerts. A la demande du général Herrera, alors président de la république mexicaine, il composa un hymne dont la poésie avait été mise au concours et qui depuis lors est devenu le chant national. Après avoir parcouru le Mexique, traversé les Cordillères à dos de mulet et visité le Pérou et le Chili dans toute leur étendue, il s'embarqua à *San-Blas* pour la Californie, qui depuis une année environ avait été envahie par la multitude des chercheurs d'or. Il y arriva en 1849, et y trouva une population peu occupée des beautés de la musique : néanmoins ses concerts eurent de nombreux auditeurs. Le premier qu'il y donna fut marqué par des circonstances singulières et presque grotesques. Au moment de se faire entendre, Herz s'aperçut que l'instrument indispensable, le *piano*, n'était pas dans la salle. Personne n'y avait songé, et il n'y en avait pas un seul dans la ville naissante de Sacramento. Que faire? — *Chantez-nous une romance française!* s'écrièrent plusieurs personnes : et Herz les satisfait... sans accompagnement. Pendant ce temps, quelques auditeurs s'étaient décidés à aller chercher, à un ou deux milles de là, une espèce de clavecin qu'ils apportèrent sur

leurs épaules. Une seule octave de l'instrument avait des cordes passablement accordées : ce fut sur cette octave que l'artiste dut s'essayer. Tout le monde, y compris le pianiste, avait allumé des cigares, et la soirée se termina à la satisfaction générale, avec la demande d'un second concert, pour lequel Herz fit venir un piano de San-Francisco. De cette ville il retourna à Valparaiso et à Lima, où il donna une nouvelle série de concerts, et enfin, après une absence de plus de cinq années, il arriva à Paris, au commencement de 1851.

La fabrique de pianos de M. Herz n'avait pas prospéré pendant sa longue absence : à peine de retour chez lui, il y donna tous ses soins, et par des recherches persévérantes, par des essais multipliés, il parvint, à l'aide d'un très-bon chef d'atelier, à la réalisation de ses vœux pour la construction des instruments les plus parfaits possibles, au point de vue de la qualité des sons. A l'Exposition universelle des produits de l'industrie, en 1855, les grands pianos sortis de sa fabrique ont produit une vive impression sur le jury, qui leur a décerné la plus haute récompense. La manufacture de pianos de M. Herz est aujourd'hui une des trois premières de la France. Toutefois ses succès dans la facture des instruments ne lui ont pas fait négliger l'art auquel il est redevable de sa renommée populaire. Dans les dernières années, il a fait plusieurs excursions en Espagne; il a visité la Belgique, la Hollande, les provinces Rhénanes, la Russie, la Pologne, et dans ses concerts à Madrid, à Bruxelles, à Pétersbourg, à Moscou, à Varsovie, il a retrouvé les succès de sa jeunesse.

Parmi les compositions de M. Herz pour le piano, on compte : 10 Six Concertos avec orchestre, œuvres 34 (en *la* majeur), 74 (en *ut* mineur), 87 (en *ré* mineur), 131 (en *mi* majeur), 180 (en *fa* mineur), 192 (en *la* mineur); Quatorze Rondos, avec ou sans orchestre, œuvres 2, 11, 14, 27, 33, 37, 44, 61, 69, 73, 103; Études, œuvres 119, en 2 livres, 151, 152, 153, 179; Grande Sonate de bravoure, op. 200; Grand Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 54; Duos pour 2 pianos. op. 72 et 104; une multitude de Fantaisies et de Variations sur des thèmes d'opéras; Duos pour piano et violon, en collaboration avec Lafont, sur des thèmes d'opéras, op. 73, 75, 96, 110; Caprices, Nocturnes, Divertissements, Morceaux de salon, Marches, Valses, Contredanses variées, Galops, Mazurkas; Thèmes originaux variés : *Méthode complète de piano*, 2<sup>me</sup> édition, œuvre 100.

HERZBERG (WILHELM ou GUILLAUME), pianiste distingué et compositeur, naquit à Berlin,

en 1819, et parut devoir se faire une brillante réputation ; mais il est mort à l'âge de vingt-huit ans, à Custrin, le 14 novembre 1847. Parmi les ouvrages qu'il a publiés, on remarque : 1° 6 Lieder pour soprano ou ténor avec piano, op. 1 ; Berlin, Gutentag. — 2° 6 idem, op. 3 ; ibid. — 3° 6 pièces caractéristiques pour piano dans la forme de *Lieder*, op. 4 ; ibid. — 4° Sonatine pour piano à 4 mains, op. 5 ; ibid. — 5° 6 Lieder pour contralto ou mezzo-soprano avec piano, op. 6 ; ibid. — 6° 6 chants à quatre voix (soprano, alto, ténor et basse), op. 7 ; ibid. — 7° Scène de bal, chant à 4 voix, op. 8 ; Berlin, Stern. — 8° Recueil de Lieder pour voix de soprano avec piano, Berlin, Eslinger.

**HERZBERG (ANTOINE)**, pianiste à Vienne de l'époque actuelle, s'est fait connaître par quelques petits ouvrages, parmi lesquels on distingue 1° Nocturne pour piano, op. 1 ; Vienne, Haslinger. — 2° Impromptu pour piano, op. 3 ; ibid.

**HERZBERG (RODOLPHE DE)**, pianiste amateur, né à Berlin, vers 1800, a publié plusieurs recueils de *Lieder* avec piano, œuvres 3, 4, 6 ; six divertissements pour piano seul, op. 11 ; et un trio pour piano, violon et violoncelle, op. 9.

**HERZOG (ERNEST-GUILLAUME)**, juge de la ville de Mersebourg, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer un éloge de Kuhnau, directeur du chœur à Leipsick, sous ce titre : *Memoria beati defuncti directoris chori Musici Lipsiensis Dr. Johannis Kuhnau, Polyhistoris Musici, et reliqua summopere in-culti, etc.* ; Leipsick, 1722, in-4°.

**HERZOG (JEAN-GEORGES)**, professeur d'orgue au Conservatoire de Munich, cantor et organiste d'une des églises de cette ville, est né à Nuremberg, vers 1818. Il a vécu à Vienne pendant quelques années. Son premier œuvre, composé de 18 préludes, 9 fugues et 6 conclusions pour l'orgue, a été publié en 1841 à Nuremberg, chez Riegel et Wiessner. Ses autres ouvrages les plus importants sont : 1° Petits préludes faciles pour l'orgue, op. 3 ; ibid. — 2° 24 pièces d'orgue à l'usage de l'office divin et comme exercices pour les organistes commençants ; ibid. — 3° Adagio pour l'orgue à plusieurs claviers, op. 9 ; ibid. — 4° Livre d'orgue pratique, recueil de préludes, conclusions, trios, petites et grandes fugues, chorals variés, cadences et modulations, op. 10 ; Mayence. Schott. — 5° 12 pièces d'orgue, 7 préludes, 2 petites fugues et 3 conclusions, op. 17 ; Vienne, Müller. — 6° 8 pièces d'orgue pour l'étude et l'usage de l'église, op. 17 ; Munich, Aibl. — 7° 6 pièces d'orgue pour l'étude et l'usage de l'église, op. 19 ; Vienne, Müller. — 8° *L'Organiste pratique*, recueil contenant des pièces de tous

genres, en collaboration avec Ferd. Becker, Geissler et Adolphe Hesse, 3 volumes ; Mayence, Schott. — 9° Dix préludes, fugues et *fuguettes* pour l'orgue, composés et publiés à l'occasion de l'anniversaire séculaire de la mort de J.-S. Bach (28 juillet 1850), op. 23 ; Erfurt, in-4° obl. M. Herzog est un des organistes les plus distingués de l'époque actuelle en Allemagne.

**HERZOG (AUGUSTE)**, compositeur de danses pour l'orchestre, est né à Hambourg, vers 1816. Il a publié un grand nombre de quadrilles, galops, valse et polkas, dont la plupart sont extraits des opéras modernes ; à Hambourg, chez Boehme. Un autre compositeur de danses nommé *Herzog (Joseph)* vit à Vienne.

**HESDIN (PIERRE)**, greffier de la confrérie de Saint-Julien, suivant un acte en date du 17 juillet 1522, qui se trouve aux archives du royaume de France, et dont la copie a été insérée, par M. Bessara dans sa collection manuscrite. Dans cet acte, Hesdin est qualifié de *chantre prébendé*. Dans un *compte des officiers domestiques du roi Henri II, depuis 1547 jusqu'en 1559*, qui se trouve parmi les manuscrits de la Bibliothèque Impériale de Paris, et dont j'ai donné la notice dans la *Revue musicale* (Tome XII, 15 septembre 1832, n° 34), on voit que Pierre Hesdin était alors un des chantres de la chapelle de ce prince. Les ouvrages connus aujourd'hui de ce musicien sont : 1° Messe intitulée *in Antiphona S. Sebastiani*, dans le recueil qui a pour titre *Missarum quinque liber primus, cum quatuor vocibus, ex diversis authoribus excellentissimis, noviter in usum congestus ; Venetiis, apud Hieronymum Scotum, 1544*, petit in-4° obl. — 2° Motet à 5 voix dans le recueil intitulé *Motetti della Simia*, publié à Ferrare, en 1539, petit in-4° obl. — 3° Idem dans la rare collection de Salblinger qui a pour titre *Cantiones septem, sex et quinque vocum, etc. ; Augusta Vindelicorum, Melchior Krieststein excudebat, 1545*, petit in-4° oblong. — 4° Plusieurs motets dans le deuxième livre du recueil intitulé *Novum et insigne opus musicum sex, quinque et quatuor vocum, cujus in Germania hactenus nihil simile usquam est editum* ; Nuremberg, Jérôme Graphæus, 1538, petit in-4° obl. — 5° D'autres motets sont dans le premier livre des *Selectissimarum Motetarum partim quinque, partim quatuor vocum*, publiés par Georges Forster, chez Jean Petrejus, à Nuremberg, en 1540, petit in-4° obl. — 6° On en trouve aussi dans les 3<sup>me</sup>, 4<sup>me</sup> et 5<sup>me</sup> livres des motets publiés par Attaignant, à Paris, en 1534, petit in-4° obl. — 7° Trois motets du même musicien sont dans le premier livre de la collection po-



blée à Lyon par Jacques Moderne de Pinguento, en 1532. De plus, on a de ce musicien un motet à 4 voix pour la fête de Saint-André, dans le septième livre de motets à 3, 4, 5 et 6 voix de divers auteurs, publié par Pierre Attaignant; Paris (sans date, mais imprimé en 1533), in-4° obl. gothique. Dans le huitième livre de la même collection (Paris, 1534), on trouve un canon à 4 voix sur ces paroles de l'antienne : *Epiphaniam Domino*. La collection de motets (*Sacra cantiones quinque vocum*), publiée à Anvers en 1546 et 1547, par Tilman Susato, contient des pièces de Hesdin. Enfin, on trouve des chansons françaises du même dans le premier livre du *Recueil des recueils, composé de chansons à quatre parties de plusieurs auteurs importants*; Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1567, in-4° obl., et dans le *Premier livre de chansons à trois parties, composées par plusieurs auteurs*; Paris, 1578, in-4°, chez les mêmes imprimeurs. Une chanson française à 4 voix, de Hesdin, dont les premiers mots sont, *Grâce, vertu, donlé*, se trouve dans le manuscrit n° 124 de la Bibliothèque de Cambrai (1).

**HESS** (Joachim), organiste de l'église Saint-Jean et carillonneur à Gouda, en Hollande, remplissait déjà ces emplois en 1766, et les occupait encore quarante-quatre ans après, c'est-à-dire en 1810. C'était un musicien instruit et laborieux. On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Korte en eenvoudige Handleiding tot het leeren van Clavecimbel of Orgel-spel, opgesteld ten dienste van leerlingen* (Courte et simple instruction pour apprendre à jouer du clavecin et de l'orgue, etc.), Gouda, Jean van der Klos, 1766, in-4°. La troisième édition est de 1771, in-4°; la cinquième a paru chez le même imprimeur en 1792, in-4°. Ce petit ouvrage, renfermé en 36 pages, avec une planche, contient les éléments de la musique, des principes d'harmonie et d'accompagnement, et une explication des termes techniques les plus usités. Un abrégé de cet ouvrage, dont les principes d'harmonie et d'accompagnement ont été retranchés, a été publié par Hess, sous ce titre. — 2° *De Handleiding tot het leeren van 't Clavecimbel of Orgel-spel, verkort en gemakkelijk gemaakt voor eerstbeginners*, etc. (Abrégé de l'instruction pour apprendre à jouer du piano et de l'orgue, etc.); Gouda, Wouter Verblauw, 1808, 10 pages in-4°, et une planche. — 3° *Luister van het Orgel of naauwkeurige aanwijzing, hoe men, door eene gepaste registrering en geschikte bes-*

*peting, de voortreffelijke hoedanigheden en verwonderenswaardige vermogens van, een Kerk of Huis-Orgel in staat is te vertoonen* (Splendeur de l'Orgue, ou instruction curieuse sur des moyens de rendre sensibles les excellentes et admirables qualités d'un orgue d'église ou de chambre, par un bon mélange des registres et par un jeu habile); Gouda, J. Van der Klos, 1772, in-4° de 78 pages. Ce livre renferme une description des jeux de l'orgue et des diverses parties de cet instrument : Hess y a ajouté un supplément intitulé. — 4° *Korte schets van de allereerste uitvinding en verdere voortgang in het vervaardigen der Orgelen, tot op dezen tijd; zijnde een anhangsel op den Luister van het orgel* (Courte esquisse de la plus ancienne invention et des progrès de la construction des orgues jusqu'à ce jour, ouvrage faisant suite à la *Splendeur de l'orgue*); Gouda, Wouter Verblauw, 1810, 35 pages in-4°, avec une planche. Ce supplément contient une histoire abrégée de l'orgue, et des remarques historiques et techniques sur diverses parties de cet instrument. La plupart de ces renseignements sont tirés du livre de Praetorius et de celui de Havinga. On y trouve (p. 24) un passage fort curieux, extrait d'un livre inconnu, comme son auteur (Lootens), à tous les bibliographes de la musique. Je crois faire une chose utile en rapportant ici le passage dont il s'agit, parce que l'ouvrage de Lootens, et même celui de Hess, sont fort rares, même en Hollande; le voici :

« Le facteur d'orgues Albert van Os, de Flessingue, a trouvé, il y a à peu près soixante-dix ans, en enlevant un orgue de l'église Saint-Nicolas, à Utrecht, sur le sommier du grand clavier à la main, la date de 1120. Ce sommier n'avait ni tirants ni registres, mais douze rangs de tuyaux, dont le plus grand était un prestant de douze pieds. Sur chaque touche, tous les tuyaux paraient à la fois, sans qu'on pût en détacher un seul; en sorte que ce qu'on entendait ressemblait à une *fourniture* criarde. Le clavier commençait par *fa grave* (de la voix de basse), et s'étendait jusqu'à *la aigu* (de la voix de *soprano*), et renfermait conséquemment trois octaves et une tierce. Le clavier supérieur avait des registres fixes; le second, des registres mobiles. La pédale n'avait qu'une seule trompette.

« Dans la description de la ville de Delft, on lit que depuis l'an 1429 jusqu'en 1456, on a construit trois orgues nouvelles dans l'église neuve. Le premier, appelé *Ursule*, était placé au côté du nord vers le milieu de la nef; il avait

(1) Notice sur les collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai, par M. E. de Coussemaeker, p. 77.

« été construit par un facteur du Brabant, nommé Jean, qui reçut pour ce travail 95 *quillanmes* (d'or), et 25 escalins de Philippe. Le deuxième fut mis en place dans l'année 1451, sous le nom d'*Orgue de la Sainte-Croix*, dans la croix (de l'église), au-dessus de l'autel St-Georges, au sud-est; il avait été construit par Adrien Pieters. Le troisième, plus grand que les deux autres, a été construit par le même, dans les années 1454 et 1455, et a été placé à l'extrémité ouest de ladite église, contre les portes (1). »

5° *Dispositien der merkwaardigste Kerk-Orgelen, welke in ons Nederland, als mede in Duitsland en elders aangeroffen worden* (Dispositions des orgues d'église les plus remarquables qui se trouvent en Hollande ainsi qu'en Allemagne et ailleurs), Gouda, J. Van der Klos, 1774, in-4° de 200 pages. Ce livre contient la description des orgues principales de la Hollande, de l'Allemagne et de quelques autres pays. — 6° *Verleischten in eenen Organist* (Connaissances requises chez un organiste); Gouda, 1779, 1 vol. in-4°.

HESS (A.-H.), frère du précédent, fut facteur d'orgues distingué à Gouda. Les instruments qu'il a construits sont : 1° A Bodengraven, dans l'église réformée, en 1760, un orgue de 15 jeux, avec un seul clavier, et pédale en tirasse. — 2° A Schoonhoven, dans l'église réformée, en 1763, l'ancien orgue complété dans son étendue. — 3° A Bodengraven, dans l'église luthérienne, en 1771, un orgue de 8 pieds ouvert, 13 registres, un clavier et pédale en tirasse. — 4° A

Utrecht, dans l'église catholique, en 1772, un orgue de 11 jeux. — 5° A Schiedam, dans l'église française, un orgue de 8 pieds ouvert, 12 registres et un clavier. — 6° A Dordrecht, dans l'église des Augustins, en 1773, un orgue de 8 pieds, 35 jeux, 2 claviers et pédale. — 7° A Willemstadt, dans l'église réformée, en 1774, un orgue de 8 pieds.

Un autre facteur d'orgues, nommé Hess, se fixa à Ochsenhausen, en Souabe, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Précédemment, il avait travaillé longtemps à Dresde. Il a construit à Biberach, en 1777, un bon orgue de 35 jeux, 3 claviers et pédale.

HESSE (ERNEST-CHARLÈS, ou ERNEST-HENRI), célèbre joueur de basse de viole, naquit à Grossengotters, en Thuringe, le 14 avril 1676. En 1687 il entra au gymnase de Langensalza, y resta trois années, puis alla achever ses études au gymnase d'Eisenach. Il n'était âgé que de dix-sept ans lorsqu'il fut admis, en 1693, comme surannéraire à la chancellerie du gouvernement de Hesse-Darmstadt, à Francfort-sur-le-Mein. Quelque temps après, il suivit la cour à Giessen, et profita de cette occasion pour y faire un cours de droit à l'université. Déjà il avait commencé à jouer de la basse de viole; ses progrès sur cet instrument décidèrent le landgrave de Hesse-Darmstadt à lui fournir les moyens nécessaires pour continuer ses études musicales à Paris. Hesse s'y rendit en 1698, et y séjourna pendant trois ans, mettant à la fois à profit les leçons de Marin Marais et de Forqueray, les deux plus habiles joueurs de basse de viole à cette époque. Rivaux de talent et de renommée, ces deux artistes avaient l'un contre l'autre une ardeur inimitié. Hesse, qui voulait recevoir des leçons de tous les deux, conserva son nom chez l'un et prit chez l'autre le nom de Sachs. Les deux maîtres, charmés de l'habileté de leur élève, avaient souvent des discussions, parlant avec admiration, l'un du talent de Hesse, l'autre de celui de Sachs; ils convinrent enfin de vider ce différend dans un concert public. Il est facile de juger de leur surprise et de leur mécontentement lorsqu'ils virent les deux élèves réunis en un seul. Le succès de Hesse fut brillant; mais après cet éclat la position désagréable où il se trouvait à l'égard de ses deux maîtres l'obligea bientôt à s'éloigner de Paris.

De retour à la cour de Darmstadt en 1702, il fut nommé secrétaire du département de la guerre et des affaires étrangères. L'année suivante, il se maria. En 1705, il obtint la permission de voyager en Hollande et en Angleterre; en 1707, il parcourut l'Italie, et profita de son séjour en ce

(1) *Aanmerking over de oudste Orgelen* (Observations sur les orgues les plus anciennes).

« De orgelmaker *Albertus van Os*, te *Flissingen*, heeft voor ruim 70 jaren, by het uitnemen van een orgel in de *Nikolaas-Kerk*, te Utrecht, gevonden, op de windladen van 't groot Manuaal, het jaartal Anno 1150, hebbende geen registers of slepen, maar twaalf rijen pijpen, waarvan de grootste was prestant 15 voet, sprekende op ieder toets alle pijpen te gelijk, zonder dat men een eenige konde afnuiten, dus niet anders dan een schreeuwende *Mixtuur* gehoord wierd; het clavier begon met contra F, en strekte zich uit tot tweegenstreept a; doch het boven Manuaal had springladen, het rugwerk sleepladen, en 't pedaal een enkele trompet.

« In de beschrijving der stad *Delft*, leest men dat in anno 1428 tot 1433, alleen in de Nieuwe Kerk, drie nieuwe orgels zijn gebouwd; het eerste orgel, genaamd *Urpsla*, wierd gepaast aan de noordzijde, midden in 't middelste punt der Kerk, en gemaakt door een Orgelmaker uit *Brabant*, genaamd *Joannes*, welke daar voor gebad heeft 85 *Wilhelmus* en 25 *Philippus*-Schilden. Het tweede orgel wierd besteld in 't jaar 1451, genaamd het *Heilig Kruis-Orgel*, gezet in 't kruiswerk, boven Saint-Joris altaar, in den zuid-oosten hoek, en vervaardigd door *Adriaan Pieters*. Het derde orgel, grooter als de vorige, wierd anno 1455 en 1455, mede door *Adr. Pieters* gemaakt, en gezet in 't westeinde van gemelde kerk, tegen den tooren. »

pays pour compléter ses connaissances dans l'art d'écrire la musique. Partout il excita l'admiration par son talent sur la basse de viole. En revenant d'Italie, il passa à Vienne, et s'y fit entendre à la cour avec le célèbre Pantaléon Hebenstreit. L'empereur, charmé par le jeu de Hesse, lui fit présent d'une chaîne d'or avec son portrait. En 1713, cet artiste perdit sa première femme, et quelque temps après il devint l'époux de la célèbre cantatrice Jeanne-Élisabeth Döbbrecht. Vers ce temps, la place de maître de chapelle étant devenue vacante à Darmstadt, Hesse en remplit les fonctions jusqu'à l'arrivée de Graupner, et composa plusieurs morceaux de chant qui furent exécutés à la cour. En 1715, le landgrave le nomma commissaire de la guerre; onze ans plus tard, il échangea ce titre contre celui de conseiller de guerre. Il mourut le 16 mai 1762, à l'âge de quatre-vingt-six ans, ayant été employé au service de la cour de Darmstadt pendant soixante-huit années. Deses deux mariages il avait eu vingt enfants, dont huit seulement lui ont survécu. L'aîné de ses fils (Louis-Chrétien) fut son élève pour la basse de viole, et devint un des artistes les plus habiles de son temps sur cet instrument. En 1768, il était attaché au service du prince royal de Prusse.

Ernest-Chrétien Hesse est considéré comme le plus habile violoniste qu'il y ait eu en Allemagne. Il a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église, des sonates et des suites de pièces pour la basse de viole.

**HESSE (JEANNE-ÉLISABETH)**, née Döbbrecht, femme du précédent, brilla en 1709, à l'Opéra de Leipsick, avec ses deux sœurs, qui depuis lors épousèrent Ludwig et Simonetti. En 1713, Jeanne-Élisabeth Döbbrecht entra au service de la cour de Darmstadt, et devint l'épouse de Hesse, qui remplissait alors les fonctions de maître de chapelle. Sous la direction de cet artiste, elle fit de grands progrès dans l'art du chant. En 1719, elle fut invitée aux fêtes qui eurent lieu à Dresde, pour l'avènement de l'électeur au trône de Pologne : elle y chanta avec les célèbres cantatrices Tesi et Durantasti, et partagea avec elles les applaudissements de la cour et du public. Elle vivait encore à Darmstadt en 1767.

**HESSE (JEAN-HENRI)**, vraisemblablement professeur de musique à Hambourg, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer dans cette ville, en 1776, un petit traité d'harmonie et d'accompagnement intitulé : *Kurze, doch hinlängliche Anweisung zum Generalbasse, wie man denselben auss aller leichteste, auch ohne Lehrmeister erlernen könne*, in 4°. Déjà on connaissait vers ce temps sous le nom

du même artiste un recueil de 24 odes et chansons spirituelles, et une cantate avec accompagnement de clavecin, imprimée à Lubeck en 1766.

**HESSE (JEAN-GUILLAUME)**, né à Nordhausen, vers 1760, entra comme clarinettiste au service du duc de Brunswick, en 1784, et s'y trouvait encore en 1795. Il était alors considéré comme un des artistes les plus distingués de l'Allemagne, en son genre. En 1786, il construisit le premier contrebasson qui a été entendu, y mit des clefs pour boucher les trous de la grande pièce, et appliqua au bocal un bec de clarinette, au lieu de l'anche ordinaire du basson, dont le frottement est désagréable sur cet instrument. Cependant cette innovation de Hesse a eu peu de succès.

Ce musicien a eu un frère bassoniste à la chapelle du prince de Bernbourg, et qui était renommé comme un artiste habile.

**HESSE (....)**, facteur d'orgues à Dachwig, village des environs d'Erfurt, vers la fin du dix-huitième siècle, s'est fait connaître avantageusement en 1799 par l'excellent orgue de l'église Saint-Michel à Erfurt, et par les réparations qu'il a faites aux orgues de Stotternheim, de Mohlsbourg et de Dachwig.

**HESSE (ADOLPHE-FRÉDÉRIC)**, organiste très-distingué de l'époque actuelle, est né à Breslau, le 30 août 1809. Fils de Frédéric Hesse, menuisier et facteur d'orgues, il puisa dans l'atelier de son père le goût de cet instrument, et montra les dispositions les plus heureuses pour la musique dès l'âge le plus tendre. Après avoir appris les éléments de cet art sous la direction d'un maître obscur, nommé Speer, il devint l'élève de Berner (voy. ce nom) et du deuxième organiste de Sainte-Élisabeth. Ses progrès furent si rapides, que dans sa neuvième année il put quelquefois remplacer ses maîtres aux offices de la paroisse. En 1818 son père fit avec lui un voyage dans la Saxe; partout il excita l'étonnement par son talent précoce sur l'orgue : à Bernbourg, ville natale de son père, il donna avec succès un concert sur le piano. De retour à Breslau, il y reprit le cours de ses études musicales, particulièrement celle de la composition. Son premier ouvrage fut une ouverture (en ré mineur), qu'on exécuta dans un concert dirigé par Berner, le 17 février 1827. Le 25 mai de la même année, il fut nommé second organiste de Sainte-Élisabeth, après la mort de son maître. Par l'entremise d'un ami, il obtint du magistrat de Breslau une somme considérable pour entreprendre un voyage en Allemagne; il le fit dans les années 1828 et 1829. C'est dans ce voyage qu'il donna ses premiers concerts d'orgue, à Leipsick, Hambourg, Cassel et Berlin. C'est aussi dans cette

même excursion qu'il se lia d'amitié avec Spohr, et qu'il en reçut d'utiles conseils pour ses ouvrages. La connaissance qu'il fit aussi de Rink, à la même époque, exerça sur ses études et ses travaux une heureuse influence. De retour à Breslau, au commencement du mois de mai 1829, il y reprit ses fonctions de second organiste à l'église Sainte-Élisabeth jusqu'à ce qu'il fut appelé à la place de premier organiste de Saint-Bernardin, le 11 septembre 1831, après que le bel orgue de cette église eut été réparé à neuf. Depuis ce temps, la réputation de M. Hesse s'est étendue, et il est considéré maintenant comme un des premiers organistes de l'Allemagne. Appelé à Paris, en 1844, pour l'inauguration du grand orgue de Saint-Eustache, qui peu de mois après fut incendié, M. Hesse y fit entendre quelques fugues magnifiques de J.-S. Bach; mais l'auditoire parisien n'ayant jamais eu l'occasion d'entendre ces grands ouvrages par les organistes français, alors fort ignorants, ne les goûta pas, et M. Hesse ne produisit pas l'effet qu'on attendait de son talent. En retournant à Breslau, il s'arrêta à Bruxelles, et là il trouva un accueil plus digne de son mérite. Parmi les élèves formés par cet artiste distingué, le plus remarquable est le célèbre professeur d'orgue du Conservatoire de Bruxelles, M. Lemmens (*voy.* ce nom). Les ouvrages de Hesse sont au nombre d'environ 80 œuvres. On y remarque : 1° 1<sup>re</sup> symphonie pour l'orchestre, op. 20 (en *mi* bémol); Breslau, Förster. — 2° 2<sup>e</sup> idem., op. 28 (en *ré*); Leipsick, Hofmeister. — 3° 3<sup>e</sup> idem (en *la* mineur), *ibid.* — 4° quatrième, cinquième et sixième, *idem.* — 5° *Tobie*, oratorio. — 6° Motet à 4 voix et orgue obligé, op. 50; Breslau, Cranz. — 7° Cinq ouvertures. — 8° Des cantates avec orchestre. — 9° Un psaume pour chœur et orchestre. — 10° Une sonate à quatre mains pour le piano (en *la* bémol), op. 42; Vienne, Haslinger. — 11° Concerto pour piano et orchestre. — 12° Un quintette pour 2 violons, 2 violes et basse. — 13° Deux quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle. — 14° Quarante œuvres de préludes, de fugues et de fantaisies pour l'orgue, imprimés à Breslau, chez Förster et chez Leuckart; à Offenbach, chez André; à Hambourg, chez Cranz; à Vienne, chez Haslinger, etc. — 15° Douze études pour l'orgue, avec pédale obligée, op. 7; Breslau, Förster. — 16° Principes pour l'orgue, et particulièrement pour la pédale, *ibid.* — 17° *Schlesische Choralbuch* (Livre de chant choral pour la Silésie), op. 25, in-8°, *ibid.* — 18° Quelques rondeaux et autres pièces pour piano.

**HESSE** (FRÉDÉRIC-ADOLPHE), né à Seckenditz, petite ville de la Saxe, près de Leipsick,

était, en 1831, étudiant à l'université de cette dernière ville, lorsqu'il publia, conjointement avec son condisciple Gustave-Maurice Rodenlob, de Querfurt, une thèse intitulée : *De praecepto musico למצוה על הכותית in inscriptionibus psalmorum VIII, LXXXI et LXXXIV conspicio dissertatio, quam amplissimi philosophorum ordinis auctoritate illustris ictorum ordinis concessu, in auditorio juridico D. 29 octob. a 1831 publice defendit, etc.*; Lipsia, typis Fr. Chr. Guil. Vogelii, in-8°. de 43 p. Le but de la dissertation est de démontrer que l'inscription hébraïque des psaumes VIII, LXXXI et LXXXIV indique que ces psaumes devaient être exécutés dans le mode *Menatseach*, c'est-à-dire avec l'accompagnement d'instruments à cordes tels que le nable ou kinnor (sorte de harpe portative).

**HESSEL** (...), mécanicien allemand, né à Pétersbourg, fut le premier qui réussit complètement à faire un harmonica à clavier, qui parait n'avoir rien laissé à désirer. Cet instrument fut rendu public en 1785. Mozart a écrit plusieurs choses intéressantes pour ce même instrument.

**HETSCH** (CHARLES-LOUIS-FRÉDÉRIC), compositeur et directeur de musique à l'académie de Heidelberg, est né le 26 avril 1806, à Stuttgart, où son père était musicien de la chapelle royale. Abeille, maître de concerts de la même cour, lui donna les premières leçons de piano lorsqu'il eut atteint l'âge de six ans. En 1813, son père ayant accepté la position de musicien de ville à Tubingue, le jeune Hetsch passa sous la direction de Weiss, organiste de cette ville, pour la continuation de ses études musicales. Cependant elles ne furent plus alors considérées que comme accessoires, parce que Hetsch entra au gymnase pour y faire son éducation littéraire. Destiné à l'étude de la théologie, il subit, à l'âge de douze ans, l'examen de capacité pour suivre les cours de l'université, et nonobstant sa jeunesse il y fut admis. Silcher, directeur de musique de cette institution, lui donna alors des leçons d'harmonie, et après son entrée au petit séminaire, Hetsch reçut des leçons d'orgue de son premier professeur, Weiss. Au mois d'octobre 1820 il partit avec son père pour Schoenthal, où il suivit les cours de philologie et de philosophie. L'étude de la musique vocale y étant obligatoire, l'amour de l'art commença alors à s'emparer de son esprit. Il étudia avec ardeur le piano, le violon et la composition, et bientôt il fit ses premiers essais dans l'art d'écrire ses idées musicales. En 1823 il abandonna les études de théologie pour se livrer sans réserve à son penchant pour cet art, en dépit des obstacles que d'abord il rencontra. De

retour à Tubingue en 1829, il se lia d'amitié avec quelques amateurs catholiques, qui le choisirent pour leur directeur de musique, et il composa pour eux une messe avec orchestre, qui fut exécutée dans leur église au mois d'août de la même année. En 1830 il s'établit à Stuttgart, et s'y livra à l'enseignement de la musique : il y trouva l'avantage d'être accueilli avec bienveillance par Lindpaintner et d'en recevoir des conseils pour ses compositions. Grâce à la recommandation de ce maître, il obtint la faveur de faire représenter au théâtre de la cour, en 1833, son opéra intitulé *Ryne*, qui fut bien accueilli. Le roi de Wurtemberg lui fit l'honneur de le féliciter, et accorda à Hetsch dans la même année une somme suffisante pour qu'il pût visiter quelques-unes des villes importantes de l'Allemagne méridionale, telles que Munich, Augsbourg et Vienne. Après un an de séjour environ dans cette dernière ville, il retourna à Stuttgart, où il resta toutefois peu de temps, ayant obtenu la place de directeur de musique à l'académie de Heidelberg au commencement de 1835. Il a occupé cette position jusqu'en 1846, et depuis lors il s'est fixé à Mannheim. En 1837, une symphonie de sa composition a été exécutée avec succès à Leipsick. Ses meilleurs ouvrages sont le 130<sup>me</sup> psaume pour chœur et orchestre qui fut exécuté à Stuttgart et qui obtint le prix d'un concours en 1846; un duo pour piano et violon, œuvre 13<sup>e</sup>, qui fut également couronné à Hambourg, en 1847; plusieurs recueils de chants et Lieder pour 4 voix d'hommes, des chants religieux à 4 voix, œuvre 10<sup>e</sup>, et des chants poétiques à voix seule avec piano. On connaît aussi de lui deux ouvertures à grand orchestre, et quelques compositions pour le piano.

**HETTISCH (JEAN)**, excellent violoncelliste, naquit en 1748, à Liblin, en Bohême. Après avoir fait ses études à Schlan, dans le couvent des Piaristes, il se rendit à Pragne, où il se trouvait en 1772. Plus tard il obtint un emploi du gouvernement à Lemberg, où il mourut, en 1793, à l'âge de quarante-cinq ans. Il se faisait particulièrement remarquer par la beauté des sons qu'il tirait de son instrument. Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos et solos pour le violoncelle. C'est ce même artiste que Gerber appelle *Hetes* dans son ancien Lexique des Musiciens.

**HEUDIER (ANTOINE-FRANÇOIS)**, né à Paris, en 1782, entra comme élève au Conservatoire de musique en 1796, et prit des leçons de violon dans la classe de Gaviniés. Plus tard il fut chef d'orchestre du théâtre de Versailles. Il a fait graver à Paris un œuvre de quatuors pour deux violons, alto et basse, et un concerto de violon. Il

a écrit aussi la musique de plusieurs mélodrames pour les théâtres des boulevards, et trois ballets d'action pour celui de Versailles.

**HEUGEL (JEAN)**, compositeur du seizième siècle, fut maître de chapelle du landgrave de Hesse-Cassel, Philippe, surnommé *le Magnanime*, depuis 1560 jusqu'en 1580. On trouve quelques motets de ce musicien dans le *Concentus Harmonicus* de Selblinger, Augsbourg, Phil. Uhlard, 1545. Des chansons de sa composition sont insérées dans le recueil intitulé : *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum in vario idiomate vocum*, etc.; Augsbourg, Melchior Kriesstein, 1540. Il y a aussi des motets de Heugel dans le *Novum et insignis opus musicum sex, quinque et quatuor vocum*, publié par Jérôme Graphel, à Nuremberg, en 1537. Enfin, dans les *Tomus primus* et *Tomus secundus Psalmorum selectorum quatuor et quinque vocum*, imprimés à Nuremberg, par Jean Petrejus, en 1638, on trouve des psaumes du même artiste.

**HEUGEL (H.)**, professeur et marchand de musique et d'instruments à Brest, suivit à Paris les cours de Galin (*voyez* ce nom), puis reçut des leçons d'harmonie de Reicha. Enthousiaste admirateur de la méthode du mélodiste, il en établit des cours à Brest, à l'imitation de ses condisciples MM. Lemoine, Édouard Jue, de Geslin et autres propagateurs du système d'enseignement de Galin. Ces cours, fondés en 1826, eurent de nombreux auditeurs. Heugel a fait l'exposé de ses procédés dans un ouvrage intitulé : *Nouvelle Méthode pour l'enseignement de la musique*; Brest et Paris, 1832, un vol. in-8° de 332 pages, avec un *Résumé* de 22 pages et des tableaux. Heugel est mort vers 1840. L'éditeur de musique du même nom, fixé à Paris, est son fils.

**HEUMANN (CHRISTOPHE-AUGUSTE)**, né à Altstadt, dans le duché de Saxe-Weimar, le 3 août 1681, a eu la réputation d'un des plus savants hommes de l'Allemagne. Il avait eu pour professeurs dans ses études Schneider, Gleitsmann, Treuner et Struve. En 1713 il fut nommé inspecteur du séminaire de Jéna; plus tard il obtint la place de professeur de théologie à l'université de Göttingue; mais en 1758 il donna sa démission de cet emploi, parce qu'il ne voulait pas enseigner un dogme sur la sainte cène, qu'il considérait comme une erreur. Il conserva cependant son rang de professeur et son traitement jusqu'à sa mort, qui arriva le 1<sup>er</sup> mai 1764. Au nombre des ouvrages de ce savant, on remarque ceux-ci, qui sont relatifs à la musique : 1<sup>o</sup> *De Minervæ Musici, sive de eruditiss. Canto-*

*ribus*; Göttingue, 1726 : dissertation d'une demi-feuille in-4°, réimprimée dans les *Opuscula academica* de H. J. Sieves. — 2° *Programma de voce Sela, Hebraeorum interjectione musica*; Hanovre, 1728, 2 feuilles in-4°. Cette dissertation a été réimprimée dans la collection de lettres de Heumann sur des sujets d'érudition, intitulée : *Pociles sive epistolae miscellaneae ad litteratissimos xvi nostri viros*; Halle, 1725-32, 3 vol. in-8° (t. III, p. 471-484), et dans le *Theaur. Antiq. Sacrar.* d'Ugolini (tome XXXII, page 735). Une multitude de dissertations ont été écrites sur le même sujet; Ugolini en a rassemblé plusieurs dans son *Trésor des antiquités sacrées*; mais il y en a d'autres qu'on ne trouve pas dans sa collection. Dans plusieurs de ces dissertations, on considère le mot hébreu *Sela*, ou plutôt *Solah*, qui se trouve en tête de quelques psaumes, comme le signe d'une élévation de la voix pour le chant de ces psaumes; d'autres auteurs pensent que ce mot est une sorte d'abréviation qui indique la nature du chant; d'autres enfin croient que c'est une véritable ritournelle du chant lui-même; Heumann, plus raisonnable, avoue qu'il serait maintenant impossible de fixer la signification de cette interjection. — 3° *Einladung zu 4 Weihnacht-Reden, welche zugleich in sich begreift eine kurze Betrachtung und Erläuterung des alten Weihnacht Liedes* (Introduction à quatre sermons de Noël, comprenant en même temps un court examen et une explication des anciennes chansons de Noël); Göttingue, 1721, une feuille in-4°. — 4° *Conspectus reipublicae litterariae, sive via ad historiam litterariam*; Hanovre, 1718, 1720, 1732, 1735, 1746, 1753, 1763, et 1791-97, in-8°. La huitième édition est en 2 volumes. Fort bon livre dans lequel on trouve des renseignements sur l'histoire de la musique (chapitre 5°, pages 267-272, de la 7° édition).

**HEURTEUR** (GUILLAUME LE), chanoine de l'église Saint-Martin de Tours, vers le milieu du seizième siècle, a publié : 1° *Operum musicalium liber primus, XVII modulorum*; Paris, Pierre Attaignant (*sic*), 1545, in-4° oblong, 4 parties. — 2° *Cantica Canticorum 4 vocum*; Paris, Pierre Attaignant, 1548, in-4° oblong. On trouve aussi en manuscrit à la Bibliothèque impériale de Paris l'ouvrage suivant du même auteur : *Cantiques de Notre-Dame*, in-4° oblong. Il y a un motet de Le Heuteur (*Vidi sub altare Dei*) dans le 7° livre des motets de divers auteurs, à 4, 5 et 6 voix; imprimés par Pierre Attaignant, à Paris, 1533, in-4° oblong, et d'autres motets du même sont dans les livres 3°, 4°, 5°, 6°, et 9° de la même collection. Des chansons fran-

çaises du même, à deux voix, se trouvent dans le recueil intitulé : *Canzoni francese a due voci di Antonio Gardane et di altri autori, buoni da cantare et sonare*; Venise, Ant. Gardane, 1537, petit in-4°. obl. Il y a d'autres éditions de ce recueil, chez le même, 1539, 1544 et 1586. La plupart des pièces de ce recueil ont été réimprimées avec d'autres des plus célèbres maîtres, qui vécurent dans la première moitié du seizième siècle, dans les *Bicinia gallica, latina et germanica*, imprimées par Georges Rhau, en 1545. Des mêmes de cet artiste sont dans les *Missarum Dominicalium quatuor vocum lib.* 1<sup>us</sup>, 2<sup>us</sup>, et 3<sup>us</sup>, imprimés par Pierre Attaignant, à Paris, en 1534. Enfin il se trouve des motets de Le Heuteur dans le troisième livre à cinq et six voix publié à Lyon, en 1538, par Jacques Moderne de Pingento.

**HEUSCHREL** (JEAN-PIERRE), hautboïste distingué, né le 4 janvier 1773, à Harrau, était premier hautbois de la chapelle de Hildburghausen en 1794, et fut ensuite organisateur de la même cour. Il a écrit des pièces d'harmonie pour les instruments à vent, des concertos et des variations pour le hautbois, des sonates et des variations pour le piano; mais la plupart de ces compositions sont restées en manuscrit. En 1806, il a publié un bon livre choral à l'usage de la principauté de Hildburghausen.

**HEUSINGER** (JEAN-HENRI-TIMOTHÉE), docteur en philosophie, et professeur à Jéna, vers la fin du dix-huitième siècle, fut un partisan déclaré de la philosophie critique de Kant. Parmi les divers ouvrages qu'il a publiés, on en remarque un qui a pour titre : *Handbuch der Ästhetik, oder Grundsätze zur Bearbeitung und Beurtheilung der Werke einer jeden schönen Kunst, als der Poesie, Malerei, Bildhauer-Kunst, Musik, etc.* (Manuel d'Esthétique, ou principes de la production et du jugement des œuvres de chacun des beaux-arts, tels que la poésie, la peinture, la sculpture, la musique, etc.); Gotha, 1797, 2 vol. in-8°. Heusinger traite spécialement du beau musical dans le premier volume de cet ouvrage (pages 135-214); mais sa doctrine est obscure, embarrassée, et l'on n'y aperçoit pas la profondeur de vues que demanderait un tel sujet.

**HEUSSLER** (JEAN), facteur d'orgues de la cour de Munich, vers 1590, a exécuté en Bavière plusieurs bons ouvrages, dont quelques-uns subsistent encore. Son traitement chez l'électeur était peu considérable, car il ne recevait chaque année que 24 florins.

**HEWITT** (D. C.), docteur en musique, gradué à l'université de Cambridge, vécant à Lon-

dres vers 1815. On a de lui un ouvrage qui a pour titre : *New Analysis of Music, in which is developed a theory of Melody, Harmony and Modulation in a perfect Accordance with the Facts observed in the Compositions of all the great Masters, and susceptible of rigid mathematical demonstration* (Nouvelle analyse de la musique, dans laquelle est développée une théorie de la mélodie, de l'harmonie et de la modulation en rapport parfait avec les faits observés dans les compositions de tous les grands maîtres, et susceptible d'une démonstration rigoureuse et mathématique); Londres (sans date), in-4°.

**HEWITT** (LE DR. RICHARD), médecin distingué, et amateur de chant à Norwich, est auteur d'un ouvrage estimable, auquel il n'a pas mis son nom, et qui a pour titre : *The Art of improving the voice and ear, and increasing their musical powers, or philosophical principle, etc.* (l'Art de perfectionner la voix et l'oreille, et de développer leurs qualités musicales, établi sur des principes philosophiques); Londres, S. Provelt, 1825, 1 vol in-8° de 336 pages.

**HEY** (LOUIS), facteur d'orgues à Anvers dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a construit, en 1771, dans l'église réformée de Berg-op-Zoom, un orgue de 27 jeux et 3 claviers, et à Gouda, en 1773, un autre orgue de 8 pieds ouverts, 21 jeux, 2 claviers et pédale en tirasse. Ce dernier est fort estimé.

**HEYDEN** (SÉBALD), né à Nuremberg, en 1498, obtint en 1519 la place de cantor ou instituteur de musique à l'école de l'hôpital de cette ville; plus tard, son profond savoir le fit choisir pour remplir les fonctions de recteur de Saint-Sébald. On voit, par l'épître dédicatoire d'un de ses ouvrages qu'il occupait cette place en 1537. Il mourut à Nuremberg le 9 juillet 1561. On a de ce savant des éléments de musique qu'il publia sous le titre de *Stichosin Musicæ, seu Rudimenta musicæ*, Norimbergæ, 1529, in-8°. J'ai trouvé dans un catalogue cette édition sous le titre allemand : *Musicæ stichosin, worin von Ursprung und Nutzen der Musik, von der Scala den Clavibus, Pausis, Tonis und vom Tact ausführlich gehandelt wird.* in-8°. Il est donc certain que l'ouvrage a été publié dans les deux langues. Une deuxième édition de ce petit ouvrage fut publiée dans la même ville en 1535, in-8°; elle est intitulée : *Institutiones Musicæ ad usum scholæ Norimb.* Heyden s'est fait particulièrement connaître d'une manière avantageuse par un livre qui a pour titre : *Musicæ, id est artis canendi, libri duo, Norimbergæ, apud Joh. Petreium, anno salutis 1537, in-4°.* Wal-

ther, et d'après lui Forkel, Gerber, Lichtenhaff et d'autres, citent deux autres éditions, dont la dernière a pour titre : *De Arte canendi, ac versu signorum in cantibus usu, libri duo, ab ipso auctore recogniti, mutati et aucti; Norimbergæ, apud Joh. Petreium, 1540, 15 feuilles in-4°*; mais je pense que l'édition intermédiaire est supposée, et que celle-ci est la seconde. Quoi qu'il en soit, ce livre est précieux pour l'histoire de l'art et de la science au seizième siècle. Dans aucun livre de ce temps, les principes des nuances et de la notation ne sont exposés avec autant de clarté et de concision que dans celui-ci. Les nombreux exemples de Josquin, d'Obrecht, de Senfel, de Henri Isaac, de Ghiselin et d'autres, qui s'y trouvent, avec les résolutions des cas embarrassants de l'ancien système de proportions, ajoutent encore au prix de cet ouvrage, qui est malheureusement d'une rareté excessive.

**HEYDEN** (JEAN), second fils du précédent, qui paraît en avoir eu un troisième, nommé aussi Jean, naquit à Nuremberg, en 1540, et fut organiste de l'église Saint-Sébald de cette ville. Ce musicien n'est connu que par l'invention d'un clavecin-viole ou violon (*Gelgen Clavicymbel*) qu'il construisait vers 1600. Il en donna la description dans un écrit en langue allemande, dont on ne connaît point aujourd'hui d'exemplaire. Plus tard, voulant répandre son invention à l'étranger, il traduisit ce petit ouvrage en latin, et le publia sous ce titre : *Commentatio de musicali instrumento reformato a J. Heyden seniore, germanice primum conscripta et recognita, nunc vero a Philomuso latinitate donata*, 1605, 3 feuilles et demie in-8°. Il paraît qu'il y a eu une deuxième édition de celui-ci, intitulée : *Musicale Instrumentum reformatum*, 1610. Petrotius l'a inséré presque en entier dans son *Synagma musicum* (t. 1, p. 67), et l'a accompagné de la figure de l'instrument, dont le mécanisme consistait en petits archets cylindriques mis en mouvement par une grande roue que faisait agir une pédale. C'est un mécanisme à peu près semblable que Risch et Schmidt ont employé depuis lors pour des instruments du même genre (voy. ces noms); mais les cordes employées par Heyden étaient métalliques (et vraisemblablement filées), tandis que Risch et Schmidt employaient des cordes de boyau. Dlabacz dit que Heyden fit un voyage à Prague pour y faire entendre son clavecin-viole à l'empereur Rodolphe II, et qu'il obtint de ce prince un privilège pour que lui et ses héritiers eussent seuls le droit de construire cet instrument. L'invention de Heyden fut connue en France dès la première partie du dix-septième siècle, car le P. Mersenne dit dans le

Troisième livre du traité des instruments de son *Harmonie universelle* (p. 106) : « Les Allemands sont pour l'ordinaire plus inventifs et ingénieux dans les mécaniques que les autres nations, et particulièrement ils réussissent mieux à l'invention des instruments de musique : ce que je peux confirmer par la manière qu'ils ont trouvée depuis quelque temps pour faire voyer des feux entiers de violes sur les claviers, quoy qu'un seul homme en touche le clavier, comme celui d'une autre épinette. » Heyden mourut à Nuremberg, en 1613.

**HEYDENREICH** (CHARLES-HERMANN), professeur de philosophie à Leipsick, naquit à Stolpen, le 10 février 1764, et mourut à Leipsick le 26 avril 1801. Partisan de la philosophie critique de Kant, il a publié beaucoup de livres relatifs à cette faculté scientifique; ceux dont les titres suivent concernent la musique : 1° *Musikalische Todtenfeyer, den Manen Leopolds des Weisen geheiligt* (Fénelailles musicales consacrées à la mémoire de Léopold le Sage); Leipsick, 1792, in-fol. oblong. — 2° Pourquoi les modernes jugent-ils d'une manière si vague de l'utilité de la musique à l'égard de l'espèce humaine et de l'État, tandis que les anciens la reconnaissent sans restriction? Ce morceau est inséré dans les *Beiträgen zu Beruhigung und Aufklärung* de Fest; n° 3, p. 24-49. — 3° Sur l'idée fondamentale des beaux-arts; dans le même recueil, t. II, n. 7, pag. 129-168. — 4° *System der Aesthetik* (Système de l'Esthétique), 1<sup>re</sup> partie; Leipsick, Gesschen, 1790, in-8° de 392 pages. Dans cet ouvrage, Heydenreich a donné beaucoup d'étendue à ses considérations sur le beau musical. Se rapprochant des idées de Hutcheson et même de Chabanon, contre l'imitation de la nature considérée comme principe du beau en musique, il établit, d'une manière philosophique transcendente, que l'esprit est particulièrement saisi de l'idée du beau, lorsque l'œuvre d'art se produit sous l'aspect de l'unité dans l'objet et de variété dans les moyens. S'emparant aussitôt de ces données à l'audition d'un morceau de musique, l'esprit s'élève, par sa force de conception, à l'idéalisme pur de l'unité dans la variété qui se résume dans son jugement comme le type absolu du beau. Bien que dans ces considérations Heydenreich n'explique pas comment se manifeste à l'esprit l'unité d'objet dans la musique séparée de la parole, on ne peut nier que ce principe d'unité, longtemps auparavant présenté comme le *criterium* de la beauté dans les arts, ne soit fécond en belles applications dans la musique, par l'extension qu'il reçoit dans l'idéalisme pur du jugement esthétique. Dans le catalogue de la foire de Pâques 1792, la

2<sup>e</sup> partie du livre de Heydenreich fut annoncée : cependant elle n'a pas paru; circonstance d'autant plus fâcheuse que l'auteur devait y examiner les limites qui séparent la musique de la poésie, l'union de ces deux arts pour un même effet, et les différences entre l'unité poétique, musicale, pittoresque, etc.

**HEYDENREICH** (CHRISTIAN-WILHELM), fonctionnaire et professeur de droit à Munich, Bavaïois de naissance et amateur de musique, a publié une Messe de Requiem, à Munich, chez Aibl, en 1842. Cet ouvrage est écrit dans l'ancien style des maitres italiens. Dans l'année suivante M. Heydenreich a composé le 130<sup>e</sup> psaume également dans le style ancien, pour les noces de la princesse de Bavière : cet ouvrage a paru en 1843, chez le même éditeur.

**HEYNE** (FRÉDÉRIC), flûtiste au service du duc de Mecklembourg-Schwérin, vécut vers la fin du dix-huitième siècle et devint l'époux de la célèbre cantatrice Félicité-Agnès Ritzin. Il a publié à Berlin, chez Hummel, en 1792, trois duos pour 2 flûtes, op. 1.

Un autre musicien nommé Heyne (G.-S.) s'est fait connaître dans ces derniers temps par un essai de nouvelle mélodie sur le *Te Deum*, avec accompagnement d'instruments à vent. En partition, Meissen, Utz.

**HEYNE** (FÉLICITÉ-AGNÈS RITZIN), célèbre cantatrice, naquit à Würzburg, en 1756. Après avoir achevé ses études musicales, elle fut engagée au théâtre de Hanau, en 1778. Frédéric-Louis Benda l'épousa dans cette ville, et la conduisit à Berlin; de là elle se rendit à Hambourg, et y prit un engagement au théâtre de Schröter. Quelques années plus tard, Benda fit avec sa femme des voyages en Prusse et en Pologne; partout elle eut des succès; on dit même qu'elle lutta avec avantage, à Brunswick, avec la célèbre M<sup>me</sup> Todi. En 1783 le duc de Mecklembourg-Schwérin engagea M<sup>me</sup> Benda comme première cantatrice, et son mari en qualité de compositeur de sa cour. On les considérait comme l'ornement de la musique de ce prince; mais Benda, croyant avoir à se plaindre de la fidélité de sa femme, divorça en 1789. Par suite de cet événement, elle renonça à la communion catholique, dans laquelle elle était née, pour se faire protestante, devint la femme de Heyne, flûtiste de Leipsick, puis rompit son engagement avec la cour de Schwérin, pour aller en Angleterre. A Dublin elle chanta, en 1790, douze représentations pour le prix de 400 livres sterling, somme considérable à cette époque. De retour dans sa patrie l'année suivante, elle alla visiter ses parents à Würzburg, puis se fit entendre de nouveau chez le duc de Mecklembourg.



Schwérin, à Ludwigslust, où son chant fut trouvé plus beau et plus pur qu'auparavant. Elle avait alors le projet de faire un voyage en Italie; on ignore si elle le réalisa; mais après avoir disparu de la scène allemande pendant six ans, on la revit en 1797 à Reval, comme *prima donna*. Elle était alors la femme d'un M. Zeibich, qui était son cinquième mari. M<sup>me</sup> Heyne a été longtemps considérée comme la meilleure cantatrice de l'Allemagne.

**HEYSE** (ANTOINE-GOTTLIEB ou THÉOPHILE), harpiste et compositeur, à Halle, vers la fin du dix-huitième siècle, est auteur des ouvrages suivants : 1<sup>o</sup> Trois sonates pour harpe et flûte; Leipsick, 1792. — 2<sup>o</sup> Six anglaises, contredanses et valse pour la harpe; Hambourg, op. 3. — 3<sup>o</sup> Grande sonate pour harpe et flûte, op. 4; Hambourg. — 4<sup>o</sup> Trois sonates *idem*, op. 5; Brunswick, 1797. Heyse a publié un ouvrage qui a pour titre : *Anweisung die Harfe zu spielen* (Instruction pour jouer de la harpe); Leipsick, 1803, in-4<sup>o</sup>.

**HIENTZSCH** (JEAN-GODEFROID), professeur au séminaire de Breslau, puis directeur de cette institution, est né le 25 août 1787, à Mockrena, en Saxe. Dans ses premières années il apprit les éléments de la musique; puis il continua ses études à Püchau, et y reçut des leçons de violon, de piano et d'orgue. En 1803 il alla à Leipsick, et y entra à l'école de Saint-Thomas. L'éducation musicale des élèves de ce collège est développée avec soin, et l'habitude qu'ils ont d'exécuter la musique des grands maîtres leur forme l'oreille et le goût. Hientzsch profita de cette éducation, et acquit des connaissances étendues dans l'art. En 1808 il sortit de l'école Saint-Thomas pour aller étudier la théologie à l'université de Leipsick. Là il suivit les leçons de tous les savants professeurs qui s'y faisaient remarquer alors. Après deux années employées à ces cours, M. Hientzsch résolut de prendre connaissance de la méthode d'enseignement de Pestalozzi, et de se rendre auprès de lui pour la mieux étudier. Arrivé à Yverdun, il s'attacha à l'institut de ce réformateur de l'enseignement, et y fut bientôt après chargé de la direction d'une classe de chant. Quelque temps après il accepta une place de professeur dans l'institution de Turka à Vevay, revint ensuite dans l'établissement de Pestalozzi, et enfin fit en 1812 un voyage à Zurich pour y conférer avec Nægeli sur les méthodes d'enseignement de la musique dans les écoles populaires. Plus tard on le désigna comme professeur de langue latine à Erlach; après deux ans de séjour en ce lieu, il retourna chez Pestalozzi, et le quitta de nouveau quinze mois après pour retourner en Allemagne. Au mois

de décembre 1815 il arriva à Munich, où il passa près d'une année, qui fut presque toute employée à l'étude de la théorie de l'harmonie. Après avoir visité quelques-unes des principales villes de la Bavière et de la Saxe, il arriva à Berlin au mois de février 1817. Dans ce moment, il cherchait une position qui pût lui convenir : il la trouva au séminaire de Neuzell. C'est là qu'il commença ses premières publications de morceaux de chant à l'usage des séminaires, des écoles et des chœurs d'église. Au mois de juin 1819 il entreprit de nouveaux voyages en Allemagne, particulièrement dans la Silésie. Au mois d'août 1822 il a été nommé directeur du séminaire de Breslau, et depuis lors jusqu'en 1837 il n'a plus quitté cette position. Ses travaux ont eu principalement pour objet la composition de chants chorals, et comme écrivain il s'est particulièrement occupé de l'enseignement. On a de lui : 1<sup>o</sup> Cantiques spirituels anciens et modernes de différents maîtres, à 2 et à 3 voix, pour l'usage des églises, écoles, etc.; Francfort-sur-l'Oder, Hoffmann, 2 cahiers. — 2<sup>o</sup> Recueil de chants, motets et chorals de différents maîtres, pour 3 ou 4 voix d'hommes, à l'usage des gymnases, séminaires, etc., 1<sup>er</sup> cahier, gr. in-4<sup>o</sup>; Zürich, Darnmann, 2<sup>o</sup> et 3<sup>o</sup> cahiers, grand in-4<sup>o</sup>; Breslau, Förster. — 3<sup>o</sup> Chants spirituels à 3 et 4 voix, pour l'usage des églises et des écoles; Breslau, Leuckart, in-4<sup>o</sup>. — 4<sup>o</sup> Nouveau recueil de chœurs et de motets faciles, pour l'usage des églises, des écoles populaires et des séminaires; Breslau, Gröben et Co, gr. in-4<sup>o</sup>. — 5<sup>o</sup> Choix des meilleures chansons populaires allemandes, arrangées pour les écoles à 2 et 3 voix; Francfort-sur-l'Oder, Hoffmann. — 6<sup>o</sup> Nouveaux chants pour les écoles, à 2, 3, et 4 voix; Breslau, Grass, Barth et Co, 2<sup>e</sup> édition. — 7<sup>o</sup> *Ehnlige Worte zur Veranlassung eines grossen Jährlichen Musikfestes in Schlesien* (Quelques mots à l'occasion d'une grande fête musicale annuelle dans la Silésie); Breslau, 1825, in-8<sup>o</sup>. — 8<sup>o</sup> *Ueber den Musik-Unterricht, besonders im Gesange, auf Gymnasien und Universitäten* (Méthode pour l'enseignement de la musique vocale, pour les gymnases et universités); Breslau, 1827, Max et Co, in-8<sup>o</sup>. — 9<sup>o</sup> *Eutonia, eine hauptsächlich pädagogische Zeitschrift* (*Eutonia*, écrit périodique musical, particulièrement consacré à l'enseignement); Breslau, Leuckart, 1828-1837, in-8<sup>o</sup>. Très-bon recueil fait par Hientzsch en collaboration avec quelques bons professeurs de musique et hommes de mérite. On y trouve beaucoup d'articles instructifs et remplis d'intérêt concernant la littérature pédagogique de la musique, l'enseignement du chant dans les écoles de l'Allemagne, et sur d'autres objets relatifs à l'art. Dix volumes de cet

ouvrage ont été publiés. On a aussi de Hientzsch : *Methodisch Anleitung zu einem möglichst Natur und Kunstgemässen Unterrichte im Singen, für Lehrer und Schulen* (Introduction méthodique à un enseignement du chant conforme à la nature et aux règles de l'art, à l'usage des professeurs et des écoles). 1<sup>er</sup> Cours; Breslau, 1836, in-4°. Appelé à Potsdam, en 1837, comme directeur du séminaire des instituteurs, il conserva cette position jusqu'en 1849, et fut alors appelé à la direction de l'institut royal des aveugles à Berlin. Le premier avril 1856, il fit paraître le premier numéro d'un nouvel écrit périodique intitulé : *Das musikalische Deutschland* (L'Allemagne musicale); mais après en avoir mis au jour deux livraisons et fait imprimer la troisième et la quatrième, il fut saisi, le 20 juin de la même année, d'une maladie qui fit de rapides progrès, et il expira le 1<sup>er</sup> juillet.

**HIERLING** (ANDRÉ), organiste et joueur d'harmonica, né à Gräfenrode, près d'Arnstadt, vers 1760, construisait lui-même les harmonicas sur lesquels il se faisait entendre. Depuis 1786 jusqu'en 1791 environ, il parcourut l'Allemagne et la Hollande, donnant partout des concerts sur l'harmonica ou sur l'orgue. A Nordhausen, il se fit entendre sur ce dernier instrument. Son harmonica était composé de 46 cloches de verre, sans touches, et la roue qui produisait les vibrations n'était pas visible. Plus tard il a inventé un autre instrument auquel il a donné le nom de *Aelodicon*. Vers 1832 et 1833, il se faisait encore entendre sur ses deux instruments dans l'Allemagne méridionale, quoiqu'il fût déjà fort âgé.

**HIÉRONYME**, auteur dont parle Athénée (liv. XIV, c. 9), avait écrit sur les Citharèdes un livre qui est perdu.

**HIGINS** (WILLIAM). Voy. MULLINGER-HIGINS.

**HILDEBRAND** (CHRÉTIEN), musicien à Hambourg, né dans la seconde moitié du seizième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° *Pavannen und Gallarden zu 5 Stimmen auff allerley Instrumenten zu gebrauchen, verfasst* (Pavannes et gallardes à 5 parties, composées pour toutes sortes d'instruments); Hambourg, 1607, in-4°. — 2° *Idem*, 2<sup>e</sup> suite; Hambourg, 1609, in-4°.

**HILDEBRAND** (PHILIPPE), facteur d'orgues à Stadt-am-Hof, près de Ratisbonne, a construit en 1661 l'orgue du couvent de Garz, composé de 22 registres, qui a été réparé ensuite par Antoine Baer, facteur d'orgues à Munich.

**HILDEBRAND** (ZACHARIE), habile constructeur d'orgues, né en Saxe, fut le meilleur élève de Godtfroid Silbermann. Ses principaux ouvrages sont : 1° L'orgue de la nouvelle église catholique

du château de Dresde, composé de 45 jeux. — 2° Celui de la ville neuve de Dresde, de 38 jeux.

— 3° Celui de Saint-Wenceslas, de Nammebourg, composé de 52 jeux, terminé en 1743. Hildebrand fit aussi un *clavecin luth*, d'après les idées de Jean-Sébastien Bach. On trouve la description de cet instrument dans le traité d'Adlung intitulé : *Musica mechanica organædi*, t. II, p. 139.

**HILDEBRAND** (JEAN-GOBEFRUOIS), fils du précédent, se fixa à Berlin; vers 1758. Il a construit en 1760 l'orgue de l'église Saint-Michel, de Hambourg, composé de 60 jeux, et qui est considéré comme un des meilleurs instruments de l'Allemagne. En 1782 Hildebrand construisit un piano carré, dont la table avait toute la longueur de l'instrument; modification qui a été renouvelée environ trente ans après par Pfeiffer et Petzold, à Paris, et plaça le mécanisme des marteaux en dessus, au lieu de faire frapper les cordes en dessous, comme dans les pianos ordinaires de cette époque. Cette invention n'eut point alors de succès, parce qu'elle était trop imparfaite. Streicher, de Vienne, la reproduisit plus tard, avec quelques améliorations; mais il était réservé à M. Pape, facteur à Paris, de porter à sa perfection ce système de construction des pianos, le meilleur et le plus rationnel, sous certains rapports, mais qui a l'inconvénient de rendre le clavier plus lourd.

**HILDEBRANDT** (MICHEL-CHRISTOPHE), luthier à Hambourg vers 1800, fut d'abord ouvrier dans une filature de coton, puis abandonna ce métier pour apprendre la fabrication des instruments à cordes et à archet. On connaît de lui de bons violons, violes, violoncelles et contrebasses. Il avait aussi l'art de réparer et de mettre en bon état les anciens instruments.

**HILL** (FRÉDÉRIC), professeur de musique à York, naquit vers 1760, à Louth, dans le duché de Lincoln, où son père était organiste. Dans sa jeunesse il fut lui-même organiste à Longborough dans le comté de Leicester; plus tard il se rendit à Londres, et s'y établit. Bon pianiste et violoniste de quelque mérite, il s'est livré à l'enseignement avec succès. Il a publié à Londres : 1° Une grande marche pour le piano. — 2° Des mélodies calédoniennes *idem*. — 3° *La dame du Lac*, divertissement *idem*. — 4° Trois pièces militaires à grand orchestre. — 5° Trois autres pièces *idem*. — 6° Des airs anglais et des chansons à voix seule, avec accompagnement de piano.

**HILL** (JOSEPH), fils du précédent, né à Londres, pianiste, organiste et harpiste. Ses principales compositions sont : 1° *Prélude et fugue* pour l'orgue; Londres, 1819. — 2° Deux suites

de *trous* progressives pour le piano. — 3° Introduction, marche et final, idem. — 4° Des chansons et des *glees* à 3 voix. — 5° Plusieurs œuvres pour la harpe.

**HILL** (...), facteur d'orgues de grand mérite, né à Londres, vers 1800, est fils d'un autre facteur distingué, qui fut associé d'Elliot. Hill est un homme de génie en son genre : il est fécond en inventions mécaniques. Ses principaux ouvrages sont : 1° L'excellent orgue de Saint-Luc, à Manchester, composé de trois claviers manuels, un clavier de pédales, 31 jeux, dont trois 16 pieds, et sept pédales d'accouplements et de combinaisons. — 2° L'orgue de la Chapelle de la rue Saint-Georges, à Liverpool, construit en 1841 : cet instrument a trois claviers à la main, clavier de pédales, quarante-quatre jeux, et huit pédales de combinaisons et d'accouplement. — 3° L'orgue de la cathédrale de Worcester, construit en 1842, et qui a trois claviers manuels, clavier de pédales, 33 jeux, quatre pédales d'accouplement, et cinq pédales de combinaisons. — 4° L'orgue de Sainte-Marie à Hill, construit en 1849, et composé de deux claviers, pédales, 33 jeux, dont trois 16 pieds, et 3 pédales d'accouplement. — 5° L'orgue de Stratford sur l'Avon, de deux claviers, pédale séparée, 36 jeux, quatre pédales d'accouplement. — 6° Le grand orgue de Birmingham, à 4 claviers manuels, clavier de pédales, 54 jeux, dont deux 32 pieds ouverts, trombone de 32, six 16 pieds ouverts, un bourdon de 16, deux bombardes, quatre trompettes, un plein jeu de 11 tuyaux au grand orgue, un de quatre tuyaux au troisième clavier, et un de six tuyaux au clavier de pédales, 11 pédales de combinaisons et d'accouplement. A l'exposition universelle de Londres, en 1851, M. Hill a placé l'essai d'une simplification d'orgue d'une conception très-ingénieuse, dont j'ai fait l'analyse dans la *Gazette musicale de Paris*, de la même année.

**HILLEN** (JEAN-GEORGES), cantor et professeur au gymnase de Gaucha près de Halle (Saxe), est auteur d'une défense de l'emploi des successions de quintes et d'octaves dans la composition. Ce morceau, écrit en allemand, dans l'année 1740, a été inséré dans le deuxième volume de la Bibliothèque musicale de Mizler : il a été réimprimé séparément sous ce titre : *Die Uralte, und bis auf den heutigen Tag noch fortdauernde Octaven-und Quintenlast erleichtert*; Halle, 1740, in-8°.

**HILLER** (JEAN-ADAM), dont le nom véritable était *Hüller*, naquit à Wendischossig, près de Gœrlitz, le 25 décembre 1728. Il n'était âgé que de six ans lorsque son père, instituteur et greffier de la justice de l'endroit, le laissa orphelin. Sa

mère, dont les ressources étaient bornées, l'envoya cependant au gymnase de Gœrlitz pour y faire ses études, lorsqu'il eut atteint l'âge de douze ans. Déjà il avait appris les éléments de la musique, du clavecin et du violon. Ses connaissances musicales s'étendirent au chœur de l'église principale de Gœrlitz. Il avait trouvé un protecteur dans Georges Roth, professeur au gymnase de cette ville, qui lui donna chez lui le logement et la table pendant cinq ans, et lui procura l'instruction gratuite. En 1745 il accepta une place de secrétaire chez un chambellan nommé Élie Schüller, à Sprottan en Silésie; mais l'immoralité de cet homme l'obligea bientôt à le quitter et à retourner à Gœrlitz. Peu de temps après il fut placé comme employé chez le receveur des contributions à Wurzen; cette nouvelle position eut pour lui tant d'agrément, qu'il y serait vraisemblablement demeuré longtemps, et qu'il n'aurait peut-être jamais songé à continuer ses études musicales, si le receveur n'était mort trois mois après. Cet événement lui fit prendre la résolution de se rendre à Dresde, et d'y continuer l'étude de la musique : en chantant dans les églises et y jouant du violoncelle, il pourvut à son existence. Homilius, alors organiste de l'église Notre-Dame, et depuis directeur de musique à celle de la Croix, lui donna des leçons de clavecin et d'harmonie. Il apprit aussi à jouer de la flûte chez Schmidt, hautboïste de la chapelle électorale; mais ce qui contribua le plus à former son goût, ce furent les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre au théâtre de la cour les célèbres chanteurs italiens Salimbeni, Carestini, Martinelli, Annibali, Amerevoli et le violoniste Benda. Ces artistes excellents exécutaient à cette époque les opéras de Hasse, qui était en Allemagne le compositeur en vogue pour le style dramatique. Tel était l'enthousiasme de Hiller pour les ouvrages de ce maître, qu'il copia en trois mois sept partitions de ses opéras, quoiqu'il ne pût y travailler que pendant la nuit. Il aurait volontiers borné ses études à la lecture de ces partitions, si son maître Homilius ne lui eût fait comprendre la nécessité d'apprendre la théorie dans quelques bons livres qu'il lui prêta. Il cultivait alors avec quelque succès la poésie allemande, et se proposait d'étudier le droit; il s'éloigna en effet de Dresde en 1751, pour aller suivre des cours à Leipsick. Ses meilleurs professeurs furent Gellert et Jœcher; il se lia avec le premier d'une amitié qui ne se démentit jamais. Quelques leçons de clavecin, et son emploi au concert de la ville, comme chanteur et comme flûtiste, étaient les seuls moyens qu'il eût pour exister pendant qu'il achevait ses études à l'université. Il travaillait alors à perfectionner son habileté

sur le clavecin et sur le violon ; mais, ainsi qu'il le dit lui-même, il avait commencé trop tard à s'occuper sérieusement de l'exécution, et quoiqu'il jouât des concertos sur ces instruments, il avoue que son talent ne s'éleva jamais au-dessus du médiocre.

Pendant le séjour de Hiller à l'université de Leipsick, il écrivit environ douze symphonies, quelques cantates d'église, et plusieurs airs allemands avec orchestre. Ce fut aussi dans ce temps qu'il écrivit sa dissertation sur l'imitation de la nature dans la musique, faible production, basée sur les fausses idées de l'abbé Batteux. Cette dissertation parut dans le premier volume des *Essais historiques et critiques* de Marburg, publié en 1754. Dans la même année, Hiller quitta l'université, et accepta au mois d'août la place de précepteur du jeune comte de Brühl Martenskirch. Ses nouvelles fonctions l'obligèrent à passer environ deux ans à Dresde et à peu près autant dans les terres de Martenskirch. En 1758, il retourna à Leipsick avec son élève. L'amitié de Gellert, et la connaissance intime de quelques hommes célèbres, lui rendaient le séjour de cette ville fort agréable. Il y continua ses travaux dans la composition, et publia son recueil de mélodies sur les poésies religieuses de Gellert, ainsi qu'une suite de chansons allemandes à voix seule. Malheureusement le mauvais état de sa santé et de fréquentes attaques d'hypocondrie rendaient son travail lent et pénible ; ses maux augmentèrent même au point de l'obliger à donner sa démission de précepteur du comte de Brühl ; elle fut acceptée, et cette famille lui fit une pension de cent écus de Saxe (375 francs). Cependant, peu de temps après, sa santé commença à s'améliorer, et il put reprendre ses travaux, qui consistaient en traductions du français, auxquelles il ne mit point son nom. En 1762 il publia, sous le titre de *Loisirs musicaux*, des sonates pour le clavecin, avec quelques autres petites compositions pour cet instrument. L'année suivante, on le chargea de la direction du concert ; il écrivit pour cet établissement jusqu'en 1769 des symphonies, de petites pièces instrumentales appelées *parthien*, et des cantates. C'est à ses soins qu'on dut l'amélioration du chant, fort négligé jusqu'à lui dans les concerts allemands. Les bons modèles qu'il avait eus à Dresde lui avaient donné les connaissances nécessaires pour faire à cet égard une heureuse réforme dans le concert de Leipsick et dans le goût de ses compatriotes. En 1767, Hiller écrivit pour le théâtre allemand de Koch deux petits opéras (*Les Femmes métamorphosées* et *Lesvar et Dariolette*) qui eurent du succès ; ils furent suivis de treize ouvrages du même genre.

Sa vie continua dans une grande activité jusqu'en 1782. Appelé alors à Mittau en qualité de maître de chapelle du duc de Courlande, il se rendit d'abord à Berlin, y passa quelques mois, puis alla prendre possession de sa nouvelle place ; mais il ne tarda point à revenir à Leipsick, où le rappelaient ses goûts et ses habitudes. Dès l'année 1779, il avait été nommé maître de musique à l'église Sainte-Pauline ; en 1789, les places d'organiste et de professeur à l'école Saint-Thomas lui furent confiées : il les conserva jusqu'à sa mort, qui arriva le 16 juin 1804. Les soins assidus que Hiller donna à l'établissement d'une école de chant dans sa maison firent faire de grands progrès à cet art. Cette institution avait pris naissance vers 1772 ; elle prit de nouveaux développements en 1776, par l'arrivée de quelques jeunes filles de la Bohême qui venaient chercher des ressources à Leipsick, et que Hiller fit entrer dans son école. Deux ans après, une salle de concert ayant été construite par les soins du bourgmestre Müller, on y installa l'espèce de conservatoire que Hiller avait fondé. Cette institution fut administrée par une commission de douze personnes, et Hiller resta seulement chargé de la direction de la musique avec quatre cents écus (1,500 francs) d'appointements. En 1796 il déployait encore une rare activité dans son enseignement à cette école, quoiqu'il fût alors âgé de soixante-huit ans. Il y faisait exécuter de grandes compositions de Bach, de Hændel, de Haydn et de Mozart, avec un ensemble inconnu auparavant dans cette partie de l'Allemagne.

Hiller s'est fait une honorable réputation par ses compositions et par ses écrits. Les premières renferment des ouvrages de tout genre. On y remarque particulièrement : I. OPÉRAS ET BALLETS : 1° *Die Verwandelte Weiber* (les Femmes métamorphosées). — 2° *Lesvar et Dariolette*. — 3° Sept airs pour la comédie *Der Lustige Schuster* (le Cordonnier joyeux). — 4° *Lotte im Hofe* (Charlotte à la cour). — 5° *Die Liebe auf dem Lande* (l'Amour à la campagne). — 6° *Die Jagd* (la Chasse). — 7° *Die Musen* (les Muses). — 8° *Die Schæser als Pilgrime* (les Bergers pèlerins), prologue pour le jour de naissance de la duchesse de Weimar. — 9° *Der Dorf Barbier* (le Barbier de village). — 10° *Der Erntekranz* (la Couronne de la moisson). — 11° *Der Krieg* (la Guerre). — 12° *Die Jubelhochzeit* (le Jubilé de mariage). — 13° *Die Grabe des Mufti* (le Tombeau du mufti). — 14° *Das gerettete Troja* (Troie sauvée). — 15° Airs et chants détachés pour différentes pièces du théâtre de Seiler et de Bondini. — 16° Cantate pour un ballet allégorique du professeur Engel. — II. Mu-

sique d'ÉLISE : 17° Chœurs et airs d'église unis de 2 *Sanctus*, gravés en partition chez Breitkopf, à Leipzig, en 1794. — 18° Le psaume 100° pour chœur à 4 parties et orchestre, composé en 1796, en manuscrit. — 19° 25 Mélodies chorales pour les cantiques de Gellert; Leipzig, 1792, 2<sup>e</sup> édition. — 20° Hymnes allemandes pour les jours de fête avec 14 mélodies chorales nouvelles; Leipzig, 1797. — 21° Chant pour le vendredi saint, sur un texte de Klopstock, à 4 voix; Leipzig, Kühnel. — 22° Cantate pour le temps de carême, en manuscrit. — 23° *Miserere* à 4 voix (en ré mineur), en manuscrit. — 24° *Kyrie* et *Gloria*, en manuscrit. — 25° Cantates d'église à 3 et 4 voix, en manuscrit. — 26° Monument funèbre du maître de chapelle Jean-Adolphe Hasse, consistant en airs, duos et chœurs, avec orchestre, en manuscrit. — 27° Trois mélodies sur la cantique : *Wir glauben all an einen Gott*; Leipzig, Cnobloch, in-4°. — 28° *Allgemeines Choralmelodienbuch* (Livre général du chant choral pour les églises et les écoles, à 4 voix, avec la basse chiffrée); Leipzig, 1793, in-fol. Ce recueil contient 245 mélodies chorales. — 29° Supplément au livre général de mélodies chorales; Leipzig, 1794, in-fol. — III. CHANTS À PLUSIEURS VOIX ET À VOIX SEULE : 30° Airs et duos de divers compositeurs arrangés avec accompagnement de piano; Leipzig, Breitkopf et Härtel. On y trouve plusieurs morceaux de Hiller. — 31° Mélodies et chansons, ou dernier sacrifice de la muse comique; Leipzig, 1791. — IV. MUSIQUE INSTRUMENTALE : 32° Environ trente symphonies pour l'orchestre, en manuscrit. — 33° Plusieurs *parthien*, ou petites pièces pour divers instruments. — 34° Sonates et petites pièces pour clavecin; Leipzig, 1760. — V. LITTÉRATURE MUSICALE ET OUVRAGES ÉLÉMENTAIRES : — 35° *Anweisung zum Violschule für Schulen und zum Selbstunterricht* (Instruction sur l'art de jouer du violon, à l'usage des écoles et pour apprendre seul); Leipzig, 1792, Breitkopf et Härtel. — 36° Méthode de chant brève et facile, pour les écoles de villes et villages; Leipzig, 1792, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Leipzig, en 1798, in-4°. — 37° *Anweisung zum Musikallch-richtigen Gesange, mit hinlänglichen Exempeln erläutert* (Instruction pour bien chanter, etc.); Leipzig, J.-F. Junius, 1774, in-4° de 224 pages, avec une préface. On peut considérer comme la deuxième partie de cet ouvrage celui qui a pour titre : *Anweisung zum musikallch zierlichen Gesange*, etc. (Instruction pour chanter d'une manière agréable, etc.); Leipzig, J.-F. Junius, 1780, in-4° de 152 pages, avec une préface de xxx p., où Hiller a donné

une espèce d'histoire abrégée de l'art du chant, et particulièrement des grands chanteurs italiens du dix-huitième siècle. La première partie de la méthode de chant de Hiller est divisée en quatorze leçons. Comme la plupart des traités de chant publiés en Allemagne, la plus grande partie de celui-ci est plutôt un traité des éléments de la musique que l'exposition de l'art de chanter; cependant l'auteur entre dans le domaine véritable de cet art vers la fin de la dixième leçon. La seconde partie est plus réellement une méthode de chant que la première. Hiller y a mis à profit les *Réflexions pratiques* de Mancini sur le chant figuré, dont la première édition avait paru à Vienne dans la même année que sa première partie. On peut affirmer que cet ouvrage est le premier de ce genre, publié en Allemagne, où les principes du bel art du chant ont été bien exposés suivant la doctrine des bonnes écoles italiennes. Hiller a fait un abrégé de la première partie de son instruction sur l'art du chant, et l'a publié sous ce titre : *Exempelbuch der Anweisung zum Singen zum Gebrauche der Schulen* (Livre d'exemples de l'instruction sur le chant, à l'usage des écoles); Leipzig, J.-F. Junius, 1774, 64 pages in-4°. — 38° *Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik* (Dissertation sur l'imitation de la nature dans la musique), insérée dans le premier volume des *Essais critiques et historiques* de Marburg (p. 515-543), publié en 1753. — 39° *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* (Notices hebdomadaires et observations concernant la musique); 1<sup>re</sup> année, 1766; 2<sup>e</sup> idem, 1767; 3<sup>e</sup> idem, 1768; appendice, 1769; 4<sup>e</sup> année, 1770, in-4°. — 40° *Lebensbeschreibung berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit* (Biographies d'auteurs célèbres sur la musique et de virtuoses des temps modernes); Leipzig, 1784, 1<sup>re</sup> partie, in-8° de 320 pages. Cette première partie est la seule qui ait paru : on y trouve des notices sur Adlung, J.-S. Bach, Benda, Böhmer, Fasch, Gehl, Graun, Händel, Heindichen, J.-Ch. Hertel, Hasse, Jomelli, Pisen-del, Quanz, Salimbeni, Schroeter, Stölzel, Tartini, et sur Hiller lui-même. — 41° *Ueber die Musik und deren Wirkungen, aus dem franz. übersetzt mit Anmerkungen* (Sur la musique et sur ses effets, traduit du français, avec des notes); Leipzig, 1781, in-8°. Cette traduction est celle du livre de Chabanon intitulé : *Observations sur la Musique, et principalement sur la métaphysique de l'art*. — 42° *Nachricht von der Aufführung des Händelschen Messias, in der Domkirche zu Berlin, den 19 may 1786* (Notice sur l'exécution du Messie de Händel

dans l'église principale de Berlin, le 19 mai 1786); Berlin, Spener, 1786, 32 pages in-4°.  
 — 43° *Ueber Metastasio und seine Werke, nebst einigen Uebersetzungen aus dem selben* (Sur Métastase et ses ouvrages, avec quelques traductions de morceaux qui en sont tirés); Leipsick, 1786, in-8°. On y trouve des observations sur la musique dramatique. — 44° Quelques petites dissertations dans différents journaux, dont une sur l'exécution du Messie à Leipsick, une sur l'ancien et le nouveau en musique, etc.  
 — 45° Hiller a donné une deuxième édition, avec des augmentations et des notes, de l'ouvrage d'Adlung intitulé : *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit* (Introduction à la science de la musique); Leipsick, Breitkopf, 1783, in-8° de 976 pages.

**HILLER** (FRÉDÉRIC-ADAM), fils du précédent, naquit à Leipsick, en 1768. Élève de son père, il apprit sous sa direction le chant et le violon : son talent sur cet instrument devint surtout remarquable. En 1789 il accepta au théâtre de Rostock un engagement comme ténor : il débuta dans *Roméo et Juliette*. L'année suivante il renonça à la scène pour accepter la place de directeur de musique au théâtre de Schwérin : il y brilla comme violoniste jusqu'en 1796, et accepta ensuite les mêmes fonctions au théâtre national d'Altona. En 1803 il quitta cette position pour celle de chef d'orchestre au théâtre de Königsberg. Son talent et ses qualités personnelles le firent estimer de tous ceux qui le connurent. En 1812, il ouvrit un cours de musique où il développa des idées nouvelles et se montra musicien instruit et penseur distingué; mais à peine avait-il commencé ses leçons, qu'il mourut, le 23 novembre de la même année, à l'âge de quarante-cinq ans. Hiller a écrit pour le théâtre : 1° *Adelstan et Rosette*, opéra-comique, 1796. — 2° *Das Nixenreich* (le Royaume des Ondines), idem. — 3° Récitatif, airs et chants pour *La Blondetta*, drame allégorique de Engel, au théâtre de Schwérin, en 1792. — 4° Prologue allégorique pour la fête de la deuxième année du théâtre d'Altona, 1797. — 5° *Das Donauweibchen* (la Fille du Danube), opéra romantique, 1802. — 6° *Das Schmuckkastchen* (l'Écrin), opéra-comique, 1804. — 7° *Les trois Sultanes*, idem, 1809. — 8° Divers morceaux pour le drame intitulé *Herrens-Monte*, en 1810. — 7° *Les Mânes de Schiller*, fête théâtrale en un acte, en 1812. On connaît aussi de cet artiste un hymne à la Musique, avec orchestre, en manuscrit, et l'hymne religieux : *Gross ist der Herr* (le Seigneur est grand), à 4 voix solos, chœur et orchestre, composé en 1810, en ma-

nuscrit. Enfin, Hiller a publié : 1° Trois quatuors pour 2 violons, viole et basse, op. 1; Brunswick, Spelr. — 2° *La ci darem*, thème de Mozart, varié pour violon, avec accompagnement d'un second violon, viole et violoncelle, op. 2; ibid. — 3° Trois quatuors pour 2 violons, viole et basse, op. 3; ibid. — 4° Grande sonate pour piano à 4 mains; ibid. — 5° Cavatine pour le piano; Hambourg, 1796.

**HILLER** (FERDINAND), né à Francfort-sur-le-Mein, le 24 octobre 1811, d'une famille israélite, s'est livré fort jeune à l'étude de la musique. Ses premiers maîtres furent Aloys Schmitt et Voß-weiler; puis il a reçu des leçons de Hummel. Venu à Paris en 1828, il entra d'abord en qualité de professeur à l'institution de musique religieuse dirigée par Choron; mais il y resta peu de temps, et placé par sa famille dans une situation indépendante, il ne s'occupa plus que du développement de son talent comme pianiste et comme compositeur. Au mois de janvier 1830, M. Hiller donna, au conservatoire de musique, un premier concert dont le but unique était de faire connaître au public quelques grandes compositions tirées de son portefeuille. Une symphonie à grand orchestre, un premier allegro de concerto de piano, et une prière de *Léviites*, chœur sur des paroles de M. de Chateaubriand, furent entendus dans cette séance, et justifiaient l'opinion avantageuse que les connaisseurs s'étaient déjà formée du mérite du jeune artiste, à l'audition de deux quatuors pour piano, violon, alto et basse. Comme pianiste, il se fit remarquer par la manière élégante et pure qui distingue l'école de Hummel. Un deuxième concert donné par M. Hiller, au mois de décembre 1831, fournit l'occasion d'entendre une deuxième symphonie, une ouverture pour le *Faust* de Goethe, et un concerto de piano de sa composition. Bien que ces ouvrages n'aient pas été à l'abri de toute critique, on dut y reconnaître la facture d'un musicien instruit, et de louables efforts pour introduire dans l'art des nouveautés de formes. Depuis lors diverses autres compositions du même artiste ont été entendues dans des concerts donnés à Paris, et lui ont mérité l'estime des connaisseurs. Comme virtuose, M. Hiller a brillé pendant plusieurs années à Paris, et s'est fait entendre avec MM. Liszt, Kalkbrenner et autres, dans des morceaux pour deux pianos; mais c'est surtout dans les séances de musique classique pour piano et violon qu'il a donné avec Baillet, en 1835, qu'il s'est montré aussi grand musicien qu'habile pianiste, et qu'il a fait admirer la flexibilité de son talent à s'identifier au caractère de la musique qu'il exécutait. En 1836, Hiller retourna à

Francfort, et pendant une année il y dirigea une académie de chant. Parti pour l'Italie en 1837, il s'arrêta d'abord à Milan, et y fit représenter l'opéra de sa composition intitulé *Romilda*, qui ne réussit pas. Il retourna alors en Allemagne, et fit exécuter à Leipsick son oratorio *La Destruction de Jérusalem*, bel ouvrage, qui a obtenu du succès à Francfort, Amsterdam, Berlin, Prague, Vienne, Dresde, Brunswick, Hambourg, Cassel, Lemberg et Riga. En 1841, il fit un second voyage en Italie, s'arrêta quelque temps à Florence, où il se maria, puis à Rome, où je le retrouvai au mois de septembre 1841. Il y faisait, avec l'abbé Bainsi, des études pour se familiariser avec l'ancien style de l'école romaine. De retour en Allemagne en 1842, il dirigea les concerts de la Gewandhaus à Leipsick, puis ceux de Dresde pendant deux ans. Pendant les années 1847 à 1849, il occupa la position de directeur de musique à Dusseldorf, et dans l'année 1850 il fut appelé à Cologne en qualité de maître de chapelle et chargé de l'organisation du Conservatoire, dont il est directeur. Depuis cette époque, il ne s'est éloigné de Cologne que pendant une saison d'hiver pour diriger la musique de l'Opéra italien de Paris, et pour deux voyages dans la même ville, en 1853 et 1855, où il a donné des soirées musicales au bénéfice de l'Association des artistes, et y a obtenu de brillants succès et comme pianiste et comme compositeur. Dans ses séjours à Berlin, Dresde, Francfort, Munich, Brunswick, Amsterdam et dans d'autres villes, Hiller a dirigé lui-même l'exécution de ses ouvrages, ainsi que les fêtes musicales de Dusseldorf en 1853, 1855, 1859, et la belle fête de Cologne en 1858. Doué d'un sentiment délicat, de verve et en même temps de sang-froid, il possède au plus haut degré les qualités de chef d'orchestre et manie avec une puissance d'action irrésistible les grandes masses vocales et instrumentales. En 1849, l'Académie royale des beaux-arts de Berlin l'a nommé un de ses membres.

Les ouvrages connus de M. Hiller sont : **MUSIQUE DE PIANO** : 1° Premier quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 1, dédié à Hummel; Paris, Lemoine. — 2° Duo concertant pour piano et violon, op. 2, dédié à Kalkbrenner; ibid. — 3° Deuxième quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 3 (en *fa* mineur); Bonn, Simrock. — 4° Trois caprices ou études caractéristiques pour piano seul, op. 4, liv. 1, 2; ibid. — 5° Concerto pour piano et orchestre, op. 5; ibid. — 6° Premier trio pour piano, violon et violoncelle (en *si* bémol), op. 6; ibid. — 7° Deuxième idem (en *fa* dièse mineur), op. 7; ibid. — 8° Troisième

idem (en *mi*), op. 8; ibid. — 9° Quatrième trio op. 64. — 10° *La Danse des fées*, pour piano seul, op. 9; Leipsick, Hofmeister. — 11° *La Sérénade*, prélude, romance et finale, op. 11; ibid. — 12° *La Danse des fantômes*, caprice; Berlin, Schlesinger. — 13° Rondeau expressif (en *la* bémol); Bonn, Simrock. — 14° Rondino capriccioso sur un thème de l'opéra *Faust* (en *ré*); ibid. — 15° Six suites d'études pour le piano, dédiées à Meyerbeer, op. 15; Paris, Delahante. Excellent ouvrage, d'un genre neuf et remarquable par le caractère déterminé de chaque morceau. — 16° Deuxième duo pour piano et violon, op. 28. — 17° Caprices pour piano, op. 10, 14 et 20. — 18° Rêveries, idem, op. 17, 18, 21 et 33. — 19° Trente Études rythmiques, op. 52 et 58. Productions originales et de formes nouvelles. — 20° Sonate pour piano seul, op. 47. — 21° Quatre Improptus, op. 30 et 40. — 22° Des Marches, des Mélanges et des morceaux de salon. — **OPÉRAS** : 23° *Romilda*, à Milan, en 1839. — 24° *Der Müller und sein Kind* (le Meunier et son enfant), composé en 1844 sur un poème de Gollnick, et publié plus tard en partition pour le piano sous le titre : *Ein Traum in den Christnacht*. — 25° *Conradin*, sur un livret de Reinick, représenté à Dresde, le 13 octobre 1847. — **ORATORIOS ET CANTATES** : 26° *La Destruction de Jérusalem*, op. 24, gravée en partition. — 27° *Lorelei*, cantate à plusieurs voix avec chœur et orchestre, op. 70. — 28° Chant hébreu de Byron, pour voix de soprano, chœur et orchestre, op. 49. — 29° Le psaume 125, pour ténor, chœur et orchestre, op. 60. — 30° Chant des Ondins, pour chœur et orchestre, op. 36. — 31° *Die Lustige Musikanten*, cantate pour voix seule, chœur et orchestre, op. 48. — 32° Psaume à huit voix sans accompagnement, op. 65. — 33° *Saul*, grand oratorio, exécuté aux fêtes musicales de Cologne en 1858, composition d'un très-grand mérite. — 34° Le psaume 126 pour soprano, chœur et orchestre. — 35° *Chant d'Héloïse* pour voix de contralto, chœur de femmes et orchestre. — **MUSIQUE VOCALE DE CHAMBRE** : 36° Six chants pour quatre voix, op. 37. — 37° Six chants pour soprano, avec chœurs d'hommes, op. 25. — 38° Six chants populaires à 2 voix, op. 39. — 39° Six idem, op. 61. — 40° Six chants pour des chœurs d'hommes, op. 26. — 41° idem, op. 51. — 42° Trois odes de Goethe, idem, op. 63. — 43° Soixante chants à voix seule avec piano, formant les œuvres 16, 18, 23, 26, 31, 34, 41, 43, 46, et d'autres sans numéros. — 44° Deux psaumes à voix seule avec piano, op. 27. — 45° Des chants français, anglais et autres, détachés, ou dans des collections. — **COMPOSITIONS POUR L'ORCHESTRE** :

46° Deux grandes symphonies non publiées, mais qui ont été souvent exécutées à Paris, en Allemagne, à Bruxelles, etc. — 47° Ouverture de concert, op. 32. — 48° Idem pour la tragédie de *Phèdre*. — 49° Idem de *Faust*, exécutée à Munich en 1833. — 50° Idem de *Fernando*, exécutée à Leipsick, en 1847. — 51° Idem de *Prométhée*, exécutée à Dresde et à Leipsick en 1847. On trouve aussi, dans le Catalogue de Hofmeister de Leipsick, deux quatuors de Hiller pour deux violons, alto et violoncelle, œuvres 12 et 13.

Hiller est incontestablement un grand musicien, et je le considère comme le compositeur allemand de l'époque actuelle (1844), dont les qualités sont les plus solides et les plus estimables. Bien que son penchant le porté à la recherche de l'innovation, il ne tombe pas, comme quelques-uns de ses compatriotes, dans le vague ou dans l'exagéré. Son style a de la clarté; il ne dédaigne pas la mélodie, et son harmonie est régulière dans ses successions. Cependant, à l'exception des provinces rhénanes, l'Allemagne ne lui accorde pas, dans son art, le rang qu'il y devrait occuper. Divisée maintenant en colonies, elle ne paraît plus avoir de règle pour l'appréciation des œuvres de l'art. Tel qui est en honneur dans une ville est dédaigné dans une autre, sans qu'on puisse donner l'explication de ces différences d'opinion. Terre productive des plus grands talents pendant plus d'un siècle, l'Allemagne se montre aujourd'hui impuissante à leur donner des successeurs, parce qu'elle ne sait ni ce qu'elle veut ni où elle va.

**HILLMER** (Gottlob-Frédéric), né à Schmieberg, le 21 février 1756, étudia à Breslau et à Halle, puis fut inspecteur et professeur au collège de la Madeleine, à Breslau, conseiller de cour et conseiller privé en 1791, et enfin membre de la commission d'examen de Berlin. Il mourut dans cette ville, en 1798. Amateur de musique assez distingué, il a publié de sa composition : 1° Odes et chants allemands à voix seule, avec accompagnement de piano; Francfort-sur-l'Oder, 1781. — 2° Chants à voix seule avec accompagnement de piano; Breslau, Lœwe, 1785. — 3° Idem, 2° partie; Breslau, 1787. — 4° Idem; 3° partie, œuvre posthume; Breslau, 1805, Grass et Barth.

**HILTON** (WALTER), écrivain ascétique anglais, vécut sous le règne de Henri VI, vers 1440, et fut, suivant Pils (*De illustr. Angliæ script.*), moine de la chartreuse fondée par Henri V sur les bords de la Tamise, près de Schen. Au nombre de ses ouvrages, on en remarque un dont le titre est : *De Musica ecclesiastica Liber unus* :

on le trouve en manuscrit dans diverses bibliothèques en Angleterre. Plusieurs écrivains, entre autres Wharton (*Histoire des controverses*, Londres, 1690), le docteur Lee (en tête de sa version anglaise des œuvres de Kempis), et Waldebrand Vogt, dans ses conjectures sur l'auteur de l'*Imitation de Jésus-Christ*, ont cru que cet ouvrage n'est autre que le célèbre livre ascétique attribué longtemps au chanoine régulier A' Kempis, et qui, selon eux, appartiendrait réellement à Hilton. Ce qui semblait confirmer leurs conjectures, c'est qu'il existait autrefois un manuscrit de l'*Imitation* chez les Chartreux de Bruges (1), qui avait réellement le titre bizarre : *De Musica ecclesiastica*; mais il est bon de remarquer que cet ouvrage est divisé en trois livres, tandis que celui de Hilton annonce un traité en un seul livre. Il y a donc lieu de croire que ce dernier ouvrage n'a point de rapport avec l'autre, et qu'il doit être considéré comme un traité du chant ecclésiastique.

**HILTON** (JEAN), bachelier en musique à l'université de Cambridge, était organiste de l'église Sainte-Marguerite (Westminster). Il commença à se faire connaître vers la fin du règne d'Élisabeth, et mourut sous la domination de Cromwell. Sa tombe se trouve dans le cloître de Westminster. Hilton est auteur d'un madrigal à 5 voix qui se trouve dans le recueil intitulé *The Triumphs of Oriana*. On a aussi de lui : 1° Un recueil de petites chansons appelées *Fa-lax*, à 3 voix (Londres, 1627), remarquables par la grâce de leurs mélodies. — 2° Collection de chansons, rondes et canons à 3 et 4 voix, sous ce titre : *Catch that catch can* (Chantera qui pourra). Ce recueil contient les meilleures compositions de ce genre qui ont paru en Angleterre; quelques-unes ont été composées par Hilton; les autres appartiennent aux musiciens les plus célèbres de son temps. Parmi les livres de chant de plusieurs églises, on trouve des services du matin et du soir composés par ce musicien, en manuscrit. Un volume manuscrit, qui est aujourd'hui au Muséum britannique (Add. Mss. 11,

(1) Ce manuscrit est passé depuis lors dans la bibliothèque de feu Van Hulthem, et a été acquis par le gouvernement belge avec la nombreuse collection de livres dénichée par cet amateur. (V. *Biblioth. Huthiana*, t. VI, pag. 14, n° 47.)

On lit cette note au commencement du manuscrit : « Ille est libellus qui vocatur *Musica ecclesiastica*, omnibus in virtute proficere cupientibus valde necessarius et dividitur in tres partes. Capitula primæ partis : De imitatione Christi et contemptu omnium vanitatum mundi. Secunda pars de interna conversatione. Tertia pars de interna consolatione.

A la fin : « Explicit liber interna consolationis. M est, tertius liber *Musica ecclesiastica*.



608), et qui date du milieu du dix-septième siècle, renferme beaucoup de chansons et de *Catches* à 3 voix de Hilton, avec d'autres de Henri et de William Lawes, de Brewer, de Holmes, de Colman, et d'autres.

**HIMM** (LOUISE-MARIE-AUGUSTINE). *Voy.* ALBERT (M<sup>me</sup>).

**HIMMEL** (FRÉDÉRIC-HENRI), maître de chapelle du roi de Prusse, naquit le 20 novembre 1765 à Treuenbrietzen, petite ville du Brandebourg. Destiné à l'état ecclésiastique, il étudia la théologie à l'université de Halle; mais déjà il avait acquis une grande habileté dans l'art de jouer du piano. On rapporte que le roi Frédéric-Guillaume II, ayant eu occasion de l'entendre alors, fut si satisfait de son talent, qu'il lui accorda une pension pour achever son éducation musicale. Ce bienfait le mit en état de se rendre à Dresde pour y étudier l'harmonie et le contrepoint sous la direction de Naumann. Après avoir employé environ trois années à ce travail, il alla à Berlin et offrit au roi quelques-unes de ses premières productions, comme des spécimens de ses progrès. Parmi ces ouvrages se trouvait l'oratorio *Isacco*, écrit sur le poème de Métastase : le roi le fit exécuter par les musiciens de sa chapelle, et le succès fut tel, que Frédéric-Guillaume nomma Himmel compositeur de sa chambre, lui fit présent de 100 frédéric d'or, et lui accorda une pension considérable pour aller perfectionner son goût et ses connaissances en Italie, pendant deux ans. Avant de quitter Berlin, il donna un concert où il fit entendre sa cantate *la Danza*, qu'il avait écrite aussi à Dresde. La première ville où il s'arrêta en Italie fut Venise : il y écrivit pour le théâtre de la *Fenice*, en 1794, son opéra *Il primo Navigatore*. La reine de Naples le chargea ensuite de la composition de l'opéra sérieux *Semiramide*, qui fut exécuté à Saint-Charles, le 12 janvier 1795, pour l'anniversaire de la naissance du roi. Pendant qu'il était occupé à écrire cet ouvrage, la place de maître de chapelle du roi de Prusse devint vacante : elle fut donnée immédiatement à Himmel. De retour à Berlin, celui-ci prit possession de son emploi, et composa pour le service de la musique de la cour beaucoup d'ouvrages de différents genres. En 1797 on représenta, au théâtre royal, sa *Semiramide* pour les fêtes du mariage d'une princesse de Prusse avec le prince héréditaire de Hesse-Cassel. Ce fut aussi pour ces fêtes qu'il écrivit sa cantate : *les Fils de la Hesse et les Filles de la Prusse*, ainsi que la grande cantate intitulée *la Confiance en Dieu*. La mort du roi, arrivée vers la fin de la même année, l'obligea

encore à composer une grande cantate funèbre, qui fut exécutée à la cathédrale par les meilleurs artistes. Cet ouvrage fut ensuite entendu à l'Opéra, et son succès fut complet. La partition a été gravée vers le même temps. Au mois d'août 1798, Himmel écrivit pour le couronnement du roi Frédéric-Guillaume III un *Te Deum* qui est considéré comme une de ses bonnes productions. Immédiatement après l'exécution de cet ouvrage, il demanda au roi et obtint un congé de deux mois pour visiter Stockholm et Pétersbourg. On ne sait rien concernant son séjour en Suède. A Pétersbourg, l'empereur lui fit présent d'une riche bague en brillants, après avoir entendu quelques morceaux de sa composition, et lui demanda un opéra pour l'été suivant. Himmel resta donc à Pétersbourg, avec le consentement du roi de Prusse, et y écrivit son *Alessandro*, dont la première représentation fut donnée à son bénéfice, et lui valut 8,000 roubles. Il passa l'été suivant à Riga, d'une manière agréable, puis il retourna à Berlin par Stockholm et Copenhague. Il y écrivit, par l'ordre du roi, en 1801, l'opéra *Vasco de Gama*, et la musique du mélodrame *Fröhlichkeit und Schwärmerey* (Gaîté et extravagance). L'année suivante il fit un voyage en France, en Angleterre et à Vienne. De retour à Berlin au mois de décembre 1802, il y reprit ses fonctions. Après la bataille de Jéna, il se retira à Pyrmont, à la suite de la reine de Prusse, puis fit un voyage à Cassel, où il écrivit une cantate pour le prince de Hesse, Guillaume I<sup>er</sup>. Il mourut d'hydropisie à Berlin, le 8 juin 1814.

Himmel est un des compositeurs modernes qui ont obtenu le plus de succès dans le nord de l'Allemagne. L'agrément de ses mélodies lui a procuré cet avantage. Toutefois, on ne peut le classer parmi les musiciens de premier ordre appartenant à la dernière époque. Sa manière manque d'élevation et de portée : son harmonie est en général faiblement écrite; enfin son style manque de variété. De là vient que ses productions sont déjà plongées dans l'oubli. La liste de ses ouvrages se compose de la manière suivante : 1<sup>o</sup> *Il primo Navigatore*; Venise, 1794. — 2<sup>o</sup> *Semiramide*; Naples, 1795. — 3<sup>o</sup> *Alessandro*; Pétersbourg, 1799. — 4<sup>o</sup> *Vasco di Gama*; Berlin, 1801. — 5<sup>o</sup> *Fröhlichkeit und Schwärmerey*; *ibid.*, 1802. — 6<sup>o</sup> *Der Kold* (le Lutin); *ibid.*, 1804. — 7<sup>o</sup> *Fanchon la vieilleuse*, texte de Kotzebue; *ibid.*, 1805. Il y a plusieurs éditions de cet opéra, le meilleur de Himmel, ou du moins celui qui a obtenu le plus de succès. — 8<sup>o</sup> *Les Sylphes*; Berlin, 1807; gravé en partition pour le piano, Mayence,

Schott. Les ouvertures de ces opéras ont été publiées pour l'orchestre. — II. CANTATES : 9° *La Danza*, cantate de Métastase pour 2 voix et orchestre; Dresde, 1792. — 10° *Les Fils de la Hesse et les Filles de la Prusse*; Berlin, 1797. — 11° *La Confiance en Dieu*, grande cantate religieuse à 4 voix et orchestre, *ibid.*, 1797. — 12° Cantate funèbre pour les obsèques de Frédéric-Guillaume II, roi de Prusse, 1799, gravée en partition. — 13° Cantate composée pour la cour de l'électeur de Hesse - Cassel, 1807. — III. ORATORIOS ET MUSIQUE D'ÉCLUSE : 14° *Isacco*, oratorio de Métastase; Dresde, 1792. — 15° *Messe*, à 4-voix, en manuscrit. — 16° *Vêpres* à 4 voix; *idem.* — 17° *Le 146° Psaume*, à 4 voix et orchestre, sur le texte de Luther. — 18° *Vater Unser* (Pater noster) de Mahlmann, à 4 voix et orchestre, gravé en partition; Leipsick, Peters. — 19° *Le Psaume In exitu*; *idem.* — 20° *Le Psaume Dixit* (en ut majeur), en manuscrit. — IV. MUSIQUE INSTRUMENTALE : 21° Deux marches en harmonie à 11 parties, op. 34; Leipsick, Peters. — 22° Concerto pour piano, op. 25 (en ré); *ibid.* — 23° Grand sextuor pour piano, 2 altos, 2 cors et violoncelle, op. 19; Paris, Érard et Pleyel. — 24° Quatuor pour piano, flûte, violon et violoncelle, 1803; Berlin. — 25° Trois sonates pour piano, violon et violoncelle, dédiées à la duchesse d'York; Leipsick, Breitkopf et Härtel. — 26° Trois *idem* dédiées à reine de Prusse, liv. 2; *ibid.* — 27° Trois *idem*, op. 16; *ibid.*, Paris, Janet. — 28° Trois *idem*, op. 17 et 18; Paris, Érard. — 29° Grande sonate pour piano et violon, op. 14; Hanovre, Bachmann. — 30° Grande sonate pour 2 pianos; Leipsick, Peters. — 31° Sonate pour piano à 4 mains, œuvre posthume; Berlin, Lischke. — 32° Quelques œuvres de fantaisies, rondos et thèmes variés. — 33° Plusieurs cahiers de valse, de quadrilles et de polonaises, composés à grand orchestre pour la reine de Prusse, et publiés pour le piano. — 34° Des marches pour le piano. — 35° Une multitude de chansons allemandes, romances, etc., à voix seule, avec accompagnement de piano et autres instruments. Après avoir joui d'une grande renommée en Prusse pendant sa vie, Himmel y est à peine connu de nom de la génération actuelle.

**HIMMELBAUER** (WENCESLAS), violoncelliste, né en Bohême vers 1725, vivait à Prague en 1764; plus tard il se rendit à Vienne, où il brillait encore en 1782, quoiqu'il fût alors âgé de cinquante-sept ans. Il était particulièrement renommé pour l'énergie de son exécution. On a gravé de lui des duos pour flûte ou violon et violoncelle, op. 1; Lyon, 1776. Il a écrit aussi

des duos pour 2 violoncelles, qui sont restés en manuscrit, et que le violoncelliste de Bohême Émeric Petzlik possédait en 1795; en 1816 ces mêmes duos étaient passés en la possession de G.-J. Diabaz.

**HINDLE** (JEAN), contrebassiste d'un rare talent, est né à Vienne, le 10 février 1792. Après avoir appris les éléments de la musique et le violoncelle dans une école publique, il entra comme ouvrier chez un luthier. Dans ses heures de repos, il se livra à l'étude de la contrebasse, et parvint par ses efforts à un degré d'habileté très-rare sur ce gigantesque instrument. En 1817, il a commencé à se faire connaître dans les concerts, où il a exécuté des solos très-difficiles. Peu de temps après, il est entré comme contrebas au théâtre *An-Der-Wien*, où il était encore en 1843. En 1821, il fit un premier voyage en Allemagne, et obtint les plus brillants succès partout où il donna des concerts. En 1827, il visita Prague, Leipsick, Dresde, Berlin, et partout il excita l'étonnement et l'admiration. L'année suivante il donna un concert à Vienne, au théâtre Kärnthnerthor, et y exécuta sur la contrebasse un rondo fort difficile de Romberg, composé pour le violoncelle, et des variations dans la manière de Paganini, au moyen des sons harmoniques, dont il se sert avec une habileté merveilleuse. On vante aussi le goût et l'expression de son jeu. Une ouverture de fête de sa composition et plusieurs autres de ses ouvrages ont été exécutés à Vienne; en 1832. Hindle a un fils (*André*) qui s'est fait remarquer à Vienne, en 1836, comme un pianiste distingué.

**HINESTROSA** (LOUIS-VENECAS DE), musicien espagnol du seizième siècle, est auteur d'un traité de musique concernant la notation en tablature pour le luth, la harpe et la viole, le plain-chant, le chant figuré et le contrepoint; cet ouvrage a été publié sous le titre suivant: *Tratado de Cifra de nueva para tecla, harpa y viguela, canto llano, de organo y contrapunto*; Alcalá de Henares, 1557, in-fol.

**HINNEBURG** (A. WILHELM), professeur de musique à l'école de la ville, et cantor à Jüterbog, vers 1835, a publié, sous le titre contradictoire *Allgemeines Schul-Choralbuch oder 30 der gangbarste Choräle für Schulen, etc.*, un choix de chants chorals à 2 et 3 voix. Jüterbog, Colditz, 1836, in-4°.

**HINNER** ( . . . ), harpiste allemand, vint à Paris vers 1774, donna à la Comédie-Italienne, en 1776, le petit opéra en un acte intitulé : *la Fausse Délicatesse*, qui eut peu de succès, puis fut attaché à la musique de la reine. En 1781, il était à Londres, où il se faisait appeler

dir par sa manière de jouer l'adagio. Mais l'arrivée de madame Krumpholtz, quelques années après, le fit oublier. Il revint alors à Paris, où il était encore en 1803. On a sous le nom de cet artiste : *Complainte d'Amadis*, avec accompagnement de harpe ; Paris, 1780. — 2° Duo pour deux harpes, op. 1 ; Paris, Frey. — 3° Ariettes de différents auteurs, variées pour la harpe, op. 4 ; Paris, Naderman. — 4° Trois sonates pour harpe et violon, op. 5 ; ibid. — 5° Quatre sonates idem, op. 6 ; ibid. — 6° Quatre sonates pour harpe à pédales, op. 7 ; Londres, 1781. — 7° Quatre sonates pour harpe et violon, op. 9 ; Paris, 1794. — 8° Duo pour deux harpes, op. 10 ; Paris, Naderman. — 9° Duo pour deux harpes, n° 3 ; Paris, Frey.

**HINRICH (JEAN-CHRISTIAN)**. Voy. HEMMICH.

**HINRICH (JEAN-PIERRE)**, facteur d'instruments à Hambourg, vers la fin du dix-huitième siècle, imita à cette époque les grands pianos anglais.

**HIRSCH (ALBERT-ANTOINE)**, constructeur d'orgues à Groningue, vers le milieu du dix-huitième siècle, était né à Hambourg. Il se rendit célèbre en Hollande par quelques bons instruments, entre autres : 1° l'orgue de l'église luthérienne de Groningue ; 2° celui de Midwoldé (village hollandais), composé de 33 jeux, 2 claviers et pédale. Il a aussi réparé le grand orgue de l'église Saint-Martin à Groningue.

**HINTZE (JACQUES)**, né à Bernan, dans la Marche de Brandebourg, en 1622, vécut à Berlin en qualité de musicien de la cour de l'électeur de Brandebourg vers 1666, et mourut à la fin du dix-septième siècle. Il a composé le chant des Épîtres que Cramer a publié dans son livre choral.

**HIPPASE**, philosophe pythagoricien, né à Métaponte, écrivit sur la musique, et fut un des premiers qui calculèrent les proportions des sons d'après les vitesses des vibrations, comme Pythagore les avait calculées d'après les dimensions des corps sonores. On peut voir sur ce sujet le Lexique d'Heyschius, et Théon de Smyrne (*L. II, C. 12, p. 91, édit. Bullaud*), ainsi que les notes de Bouillaud (p. 561) sur ce dernier écrivain.

**HIRE (PHILIPPE DE LA)**. Voy. LAHIRE.

**HIRSCH (ANDRÉ)**, prêtre luthérien du dix-septième siècle, fit ses études à Strasbourg ; ce qui a fait présumer qu'il était né en Alsace. Il fut d'abord pasteur à Bocklingen, dans le duché de Hohenzollern, ensuite à Landsiedel. De là il alla à Neustetten, et plus tard à Unter-Regenbach. On a de lui différents traités de théologie et un abrégé, en allemand, du traité de musique de

Kircher intitulé *Musurgia*, sous ce titre : *Kircherus Jesuita Germanus Germaniae reconditus ; sive Artis magnæ de consono et dissono Ars minor ; das ist : Philosophischer Extract und Auszug aus des weltberühmten teutschen Jesuiten Athanasii Kircheri von Fulda Musurgia universalis ausgesogen von, etc.*, Hall (en Souabe) 1662, in-12 de 375 pages.

**HIRSCH (LÉOPOLD)**, violoniste, était au service du prince Esterhazy, sous la direction de Haydn. Lorsque la chapelle de ce prince fut supprimée, en 1790, cet artiste alla s'établir à Vienne, où il vivait encore vers 1810. On a de sa composition : 1° Duos pour deux violons, œuvres 2, 3, 7, 8, 9, 16 ; Vienne, Weigl, Haslinger, etc. — 2° Duos pour violon et flûte, op. 18 ; ibid. — 3° Duos pour violon et violoncelle, op. 21 ; ibid. — 4° Variations pour deux violons, op. 11 et 14 ; ibid. — 5° Duos pour 2 flûtes, op. 5 ; ibid. — 6° Duos pour flûte et violoncelle, op. 20 ; ibid. — 7° Variations pour flûte, op. 12 et 13 ; ibid. — 8° Trois quatuors brillants pour 2 violons, alto et basse, op. 17 ; ibid. — 9° Trois quatuors brillants pour flûte, violon, alto et basse, op. 19 ; ibid. — 10° La marche d'Alexandre variée, pour violon principal, second violon, alto et violoncelle, op. 15 ; ibid. On trouvait aussi chez Traeg, à Vienne, au commencement du dix-neuvième siècle, un *Cassation* (petite pièce instrumentale) pour hautbois obligé, deux violons et violoncelle, composé par Hirsch.

**HIRSCH (RODOLPHE)**, né en Hongrie, le 1<sup>er</sup> février 1814, fit à Brunn et à Vienne des études de droit, et cultiva la musique dès sa jeunesse. On a de lui un intéressant petit ouvrage de biographie et de critique intitulé : *Galerie der lebender Tondichter* (Galerie de compositeurs vivants). Geins (en Hongrie), C. Reichardt, 1836, grand in-8°. On y trouve des notices remarquables par l'originalité des aperçus concernant Adam (Adolphe), André, Auber, Bellini, Cherubini, Chopin, Cramer, Charles Czerny, Diabelli, Donizetti, Field, Gyrowetz, H. Herz, Hummel, Conradin Kreutzer, Lachner, Lindpaintner, Marschner, Maurer, Mendelssohn, Meyerbeer, Moscheles, Mosel, Paganini, Reissiger, Ries, Rossini, Seyfried, Spohr, Spontini, Tomascheck, Weigl et Wolfram. Hirsch a vécu quelque temps à Leipzig, et y a pris part à la rédaction du journal intitulé *la Comète*. On a de lui environ vingt œuvres de chants à voix seule avec piano. Hirsch, de retour à Vienne, y était encore en 1846.

**HIRSCHBACH (HERMANN)**, compositeur de musique instrumentale et écrivain sur la musi-

que; est né à Berlin, en 1811. Ses trois premiers quatuors pour 2 violons, alto et basse furent exécutés dans une matinée musicale donnée le 11 mars 1839. Ils ont été publiés à Berlin, en 1841, sous ce titre : *Lebensbilder, Cycles von quartetten*, œuvre 1<sup>re</sup>. Depuis lors son activité productrice a été considérable, car il a publié treize quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, œuvres 1, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 42, 43 et 49; deux quintettes pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, œuvres 2 et 39; deux quintettes pour 2 violons, alto et 2 violoncelles, œuvres 44 et 50; deux quintettes pour violon, alto, violoncelle, clarinette et cor, œuvres 40 et 48; un septuor pour violon, alto, violoncelle, contrebasse, clarinette, cor et basson, œuvre 5; un *Ottetto* pour violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, clarinette, basson et cor, œuvre 26. Sa symphonie pour l'orchestre n° 1, œuvre 4, a été exécutée à Leipzig, dans les concerts de la Gewandhaus. La symphonie n° 2, intitulée *Lebenskampf* (Le Combat de la Vie), est l'œuvre 46; le n° 3, œuvre 47, a pour titre : *Erinnerungen an die Alpen* (Souvenirs des Alpes); le n° 4, œuvre 27, est une Fantaisie d'orchestre intitulée *Faust's Spaziergang* (la Promenade de Faust). M. Hirschbach a écrit aussi cinq ouvertures à grand orchestre : la première, œuvre 3, est intitulée *Ouverture de fête*; le n° 2, œuvre 28, est dédié à la nation allemande; le n° 3, œuvre 36, est destiné au drame *Goetz de Berlichingen*; l'œuvre 40 est formée par l'ouverture et toute la musique de *Hansel*; le n° 5 est l'ouverture de *Jules César*. Les symphonies et les ouvertures sont arrangées et publiées pour le piano. En 1843, M. Hirschbach s'est établi à Leipzig; il y a publié pendant plusieurs années un écrit périodique intitulé *Kritisches Repertorium*.

**HIRSCHFELD** (MICHAËL), facteur d'orgues au seizième siècle, commença en 1550, à Breslau, un instrument de 33 jeux; mais il mourut avant de l'avoir achevé. En 1664, la voûte de l'église où cet instrument était placé s'écroula, et l'instrument fut anéanti.

**HIRSCHFELD** (CHRISTIAN-CARUS-LAURENT), professeur de philosophie et secrétaire du collège académique de Kiel, naquit le 16 février 1742, à Nüchel, près d'Entin, et mourut le 20 février 1792. Il est auteur d'un livre qui a pour titre *Plan der Geschichte der Poesie, Beredsamkeit, Musik, Malerey und Bildhauerkunst unter den Griechen* (Plan d'une histoire de la poésie, de l'éloquence, de la musique, de la peinture et de la sculpture chez les Grecs); Kiel, 1770, in-8°.

**HITA** (DON ANTONIO-ROSAJOUS DE), maître

de chapelle de la cathédrale de Palencia, appelée *la Santa Iglesia*, dans le royaume de Léon vécut vers le milieu de dix-huitième siècle. On a de lui un traité d'harmonie et de composition intitulé : *Diapason instructivo. Consonancias musicas y morales. Documentos a los profesores de Musica. Carta a los discipulos sobre un breve y facil methodo de estudiar la composicion, y nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo*; en Madrid, 1757, 1 vol. in-4°. L'ouvrage est dédié au célèbre chanteur Carlo Broschi (Farinelli), *Caballero de Calatrava, criado Familiar del Rey nuestro Señor*. Le nouveau genre de contrepont qu'enseignait l'auteur est celui qui admet les dissonances naturelles sans préparation.

**HITZELBERGER** (SAMUEL), cantatrice à la cour du duc de Würzburg, née à Randersacker, le 12 novembre 1775, chantait déjà dès l'âge de dix ans dans plusieurs églises et couvents. Plus tard elle eut pour maître Steffani, chanteur italien au service du duc de Würzburg. Ses progrès furent rapides sous la direction de ce maître, et son éducation fut complétée par des leçons de piano et de langue italienne. Dès ses débuts à la cour de Würzburg, elle obtint de beaux succès. Elle était âgée de vingt et un ans lorsqu'elle fut engagée (en 1776) pour chanter au concert spirituel et à celui des amateurs, de Paris. Elle y produisit une vive sensation par la beauté de sa voix. On voit dans *l'état actuel de la musique du Roi*, de 1778, qu'elle était encore au concert spirituel dans cette année, en qualité de première chanteuse. Gerber dit qu'on lui offrit un traitement de 6,000 francs pour être cantatrice de la musique du roi, mais qu'elle refusa cet avantage, à cause de ses engagements avec son prince; il en fut de même des offres qui lui furent faites par l'électeur de Mayence. Le seul engagement de ce genre qu'elle contracta fut à Francfort, pour les concerts de l'hiver 1783. Il paraît qu'elle s'était mariée fort jeune, car lorsqu'elle se fit entendre à Paris, elle portait déjà le nom de Hitzelberger. Gerber dit que madame Hitzelberger vivait encore à Würzburg en 1807.

Cette cantatrice possédait une voix douce comme une flûte, dont l'étendue était de trois octaves. Elle exécutait les traits rapides avec une rare facilité. Elle eut quatre filles, dont elle fit elle-même l'éducation musicale. Les deux premières moururent à la fleur de l'âge. La troisième (Jeanne), née à Würzburg, en 1783, fut attachée à la cour du roi de Bavière; elle épousa le musicien de la cour Bamberg. Sa sœur (Régine), née à Würzburg, en 1786, fut aussi attachée à la même cour, et chanta devant

Napoléon, à Munich, dans le *Sacrifice interrompu*, de Winter, et dans *Don Juan*, de Mozart.

**HITZENAUER** (CHAMTORF), cantor de l'école de Lauringen, dans la principauté de Pfalzbourg, est auteur d'un petit traité de composition devenu fort rare, et qui est intitulé : *Ratio facilis componendi symphonias seu concertus musicas*; Lauringen, 1585, in-8°. On a aussi de lui : 1° *Auserlesene sehr liebliche geistliche Gesang, mit drey Stimmen ganz artliche componirt* (Chansons spirituelles, choisies et agréables à trois voix); Lauringen, 1585, in-4°. — 2° *Zwey neue teutsche Liedlein mit 4 Stimmen, spectliche mit allein lieblich zu singen, sondern auch auff allerley Instrumenten møyen gebraucht werden*, etc. (Deux nouvelles petites chansons allemandes à 4 voix, etc.); Lauringen (sans date), in-4°.

**HITZLER** (DANZ), prévôt et conseiller à Stuttgart, né à Haldenheim, dans le duché de Wurtemberg, en 1576, mourut à Strasbourg, le 4 septembre 1635. Il était à la fois théologien savant et musicien instruit. Avant d'être conseiller à Stuttgart, il avait été prédicateur en divers endroits, pasteur et inspecteur des écoles à Linz, en Autriche, et enfin surintendant général à Kirchheim. Othon Gibel cite un livre de Hitzler intitulé *Musica nova* (voy. Kurtzer, jedoch gründlicher Bericht von den vocibus musicalibus, p. 59 et suiv.), écrit contre le système de solmisation par la bécédisation de Calwitz, et en faveur de la débécisation, ou solmisation par les sept syllabes *la, be, ce, de, me, fe, ge*. Un exemplaire de cet ouvrage, qui paraît être d'une autre édition, se trouve à la bibliothèque royale de Berlin; il a pour titre : *Neue Musica oder Sing-Kunst* (Nouvelle musique, ou art du chant); Tübingue, 1628, in-8°. On a aussi de Hitzler une collection de chants chorals de divers auteurs, publiée sous ce titre : *Musik-Nach figurirte Melodien der Kirchengesänge Psalmen und geistlichen Lieder*; Strasbourg, 1634, in-12.

**HNILICKA** (ALONZOS) (1), compositeur auquel ses compatriotes accordent du génie, est né à Wildenschwert, en Bohême, le 21 mars 1826. A l'âge de dix ans il entra au chœur du couvent des Augustins dans le vieux Brunn, comme soprano; puis il alla continuer ses études musicales à l'école des organistes de Prague, pendant les années 1842 et 1843, où il obtint le prix

d'excellence. En 1849, il a été nommé organiste dans sa ville natale, et postérieurement il a été fait directeur de la société chantante de Sainte-Cécile. Ses premières compositions sont un *Regina Cœli* et un quintette qui furent exécutés en 1845 dans un concert à Brunn. Son œuvre capital jusqu'à ce jour (1860) est l'*Oratorio en langue bohème* qui a pour titre *Ziraceny ráj* (Le Paradis perdu), qui a été exécuté trois fois à Wildenschwert, avec un succès d'enthousiasme. Ses autres ouvrages consistent en sept quatuors pour des instruments à cordes, dix Messes solennelles, trois *requiems*, et une grande quantité de psaumes et de litanies.

**HOAI-NAN-TSÉE**, auteur chinois d'une théorie de la musique, écrivait vers l'année 105 av. J.-C. On ne possède plus que des fragments de son livre; mais l'un des morceaux, rapporté et traduit par le P. Amiot (1), est assez étendu pour nous donner une connaissance suffisante de la plus ancienne exposition parvenue jusqu'à nous de la progression triple 1, 3, 9, 27, 81, comme génératrice des sons d'une gamme musicale. Cette génération n'est poussée par Hoai-nan-Tsée que jusqu'au cinquième terme, parce qu'elle suffit, dans ces limites, pour la formation de la gamme chinoise des cinq tons sans demi-tons. *Fa* étant représenté par 1, on a, par la

1, 3, 9, 27, 81  
progression triple : *Fa, ut, sol, ré, la*; d'où se tire la gamme incomplète *fa, sol, la, ut, ré*, sur laquelle sont établies beaucoup de mélodies populaires de la Chine.

**HOBEIN** (JEAN-FRANÇOIS), organiste à l'église Notre-Dame de Wolfenbüttel, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, mourut en cette ville dans l'année 1782. En 1781 il a fait imprimer un opéra allemand de sa composition, intitulé *Elisium*, en partition pour le clavecin. Précédemment il avait publié : 1° Chansons à voix seule, avec accompagnement de piano; Cassel, 1778. — 2° Six sonates pour clavecin avec violon et violoncelle; ibid., 1780.

**HOBRECHT** (JACQUES). Voy. OUSOUR.

**HOCHBRUCKER** (...), harpiste et luthier à Donauwerth, vers 1699, vécut aussi quelque temps à Augsbourg. Il passe pour avoir inventé les pédales de la harpe, qui ne furent d'abord qu'un nombre de cinq, et que l'inventeur plaça derrière le corps de l'instrument. La harpe de Hochbrucker était accordée en *fa*; la première pédale donnait *ut* dièse; la seconde, *ré* dièse; la troi-

(1) La prononciation de ce nom, à peu près impossible pour les Français, est *hnilschka*, avec une émission fortement gutturale de l'a.

(1) De la musique des Chinois, tant anciens que modernes (dans les Mémoires concernant les Chinois, t. VI, p. 116-120).

sième, *fa dièse*; la quatrième, *sol dièse*; la cinquième, *si bémol*. Cette disposition, analogue aux tons alors en usage, ne permettait pas de jouer dans les tons de *si bémol*, de *mi bémol*, etc. Il paraît que l'invention de Hochbrucker ne fut rendue publique que vers 1720. Elle fut introduite en France en 1740, par un musicien allemand nommé *Sfécht*; mais les difficultés de l'usage de ces pédales parurent alors trop grandes, et plus de trente ans après les harpistes français n'en servaient encore que de la harpe simple. Ce fut le neveu de Hochbrucker qui, s'étant établi à Paris comme maître de harpe, opéra à cet égard une réforme complète. En 1732, époque où Walther écrivait son *Lexique de musique*, Hochbrucker vivait encore.

**HOCHBRÜCKER** (Samon), fils du précédent, naquit à Donawerth, en 1699. Son père lui enseigna à jouer de la harpe à pédales, et il devint sur cet instrument l'artiste le plus habile de son temps. En 1729, il se fit entendre à la cour impériale de Vienne, et y fit admirer son talent. Après Walther, qui nous fournit ces renseignements en 1732, on n'a rien appris sur la carrière de cet artiste.

**HOCHBRÜCKER** (P. CÉLESTIN), naquit le 10 janvier 1727, à Tagmersheim, en Bavière. Son père, frère de l'inventeur de la harpe à pédales, y était instituteur, et lui enseigna les langues anciennes, le chant, l'orgue et la harpe. Le jeune Hochbrucker acheva ensuite ses études à Neubourg et à Friesing. Dans cette dernière ville, il se lia avec Cammerloher, qui lui enseigna la composition. Après avoir achevé un cours de philosophie, il entra dans l'ordre des Bénédictins, au monastère de Weltensteban, y fit profession le 15 octobre 1747, et fut ordonné prêtre le 9 avril 1752. Excellent organiste et harpiste distingué, Hochbrucker avait aussi du mérite comme compositeur. Il a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église qui a été estimée en Bavière. En 1774 les étudiants de Friesing ont exécuté un oratorio intitulé *Les Juifs en captivité à Manassa*, dont la musique était du P. Hochbrucker, et qui fut admiré pour la beauté des chœurs. Ce religieux est mort en 1803.

**HOCHBRÜCKER** (CHARTRES), frère du précédent, né à Tagmersheim, le 17 mai 1733, apprit de son père les éléments de la musique ainsi que de la harpe, et acquit sur cet instrument une rare habileté pour le temps où il vécut. Arrivé à Paris en 1770, il s'y établit en qualité de professeur de harpe; il y mit en vogue la harpe à pédales, qui avait subi de notables modifications depuis qu'elle avait été inventée, car ces pédales

étaient alors au nombre de sept, et la harpe était accordée en *mi bémol*. Bientôt Hochbrucker eut des élèves et des imitateurs; dans l'espace de douze ans, la harpe devint à la mode, et l'on vit à Paris plus de harpistes distingués qu'il n'y en avait dans toutes les autres grandes villes de l'Europe. Après le départ de Hinner, maître de harpe de la reine, Hochbrucker obtint ce titre. La révolution française de 1789 obligea cet artiste à chercher en Angleterre des ressources pour son talent. En 1792 il était à Londres, où il publia quelques œuvres de sa composition. Les renseignements manquent sur la fin de sa vie. Les ouvrages connus de Hochbrucker sont les suivants : 1° Trois œuvres de divertissements et d'airs connus, variés pour la harpe; Paris, Cousineau. — 2° Recueil d'ariettes choisies avec accompagnement de harpe, suivi d'une sonate, op. 2, *ibid.* — 3° Six sonates pour la harpe avec une gamme et des pièces détachées pour les commençants, op. 1; *ibid.* — 4° Six *idem*, op. 6; *ibid.* — 5° Trois duos pour deux harpes, op. 9. — 6° Six divertissements; Londres, Preston, 1797. — 7° Trois sonates pour harpe et violon; Paris, Pleyel.

**HOCHREITER** (JOSEPH-BALTHAZAR), organiste à Lambach, dans la haute Autriche, vécut au commencement du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par des compositions pour l'église, dont les titres suivent : 1° *Vespera dominicales et festiva quatuor vocum et instrumentum*; Augsbourg, Lotter, 1706. — 2° *Vespera B. V. Mariæ 4 vocum, 1 viol., 2 violoncelles et cont.*; *ibid.*, 1710.

**HOCKER** (JEAN-LOUIS), ministre à Heilbronn, dans la principauté d'Ansbach, naquit à Lautersheim, en 1670, et mourut le 16 avril 1746. Il était membre de l'Académie des sciences de Berlin. Au nombre de ses ouvrages on trouve un traité des sciences mathématiques intitulé : *Mathematische seelenlust, oder geistliche Benutzung mathematischer Wissenschaft*, en quatre volumes, dont le dernier est relatif à la musique.

**HOCMELLE** (PIERRE-ÉMOND), organiste et compositeur aveugle, né à Paris, le 18 septembre 1824, fut admis comme élève au conservatoire de cette ville, le 16 décembre 1839, et y fit toutes ses études musicales jusqu'en mai de novembre 1850. MM. Elwart et Leborne lui ont enseigné le contrepoint et la composition, et M. Benoist a été son professeur d'orgue. En 1843 il a obtenu le second prix de cet instrument au concours, et le premier lui a été décerné dans l'année suivante. M. Hocmelle est organiste à l'église Saint-Philippe du Roule.

**HODERMANN** (G. C.), compositeur et professeur de piano, vécut à Amsterdam vers la fin du dix-huitième siècle. On connaît sous son nom : 1° Méthode brève et facile de musique et de piano, à l'usage des commençants, etc. ; Amsterdam, 1789. — 2° Deux symphonies pour l'orchestre ; *ibid.* — 3° Quintettes pour clavecin, flûte ou hautbois, violon, alto et basse, n° 1 et 2, *ibid.* — 4° Septuor pour 2 violons, 2 violas, 2 cors et basse ; *ibid.*, 1791. — 5° six contredanses et un menuet avec 12 variations pour piano ; *ibid.* — 6° Trois symphonies pour clavecin et violon, op. 5. — 7° Trois idem, op. 9, 1793. — 8° Trois duos pour 2 violons, op. 10 ; *ibid.* — 9° Douze sonatines pour 2 violons à l'usage des commençants, op. 11 ; *ibid.* — 10° Six sonates pour le clavecin et violon, d'une exécution facile, op. 12. — 11° Deux concertos pour le clavecin (en ré majeur et fa majeur), op. 13 ; *ibid.* — 12° Ouverture exécutée dans la nouvelle église luthérienne, arrangée pour le clavecin, *ibid.* ; 1795. — 13° *Les Vertus auprès de la croix de Jésus*, oratorio, en manuscrit. — 14° Cantate sur la résurrection de Jésus-Christ, en manuscrit.

**HODGES** (ÉDOUARD), docteur en musique, gradué par l'université de Cambridge, est né dans le comté de Middlesex, au commencement du dix-neuvième siècle. Après avoir terminé ses études littéraires et musicales, il fut directeur de musique au collège Sidney-Sussex, à Cambridge ; puis des avantages considérables lui ayant été offerts pour se fixer aux États-Unis d'Amérique, il s'y rendit en 1836, et fut nommé directeur de musique de la paroisse de Trinity-Church, à New-York. On a de lui un écrit qui a pour titre *An Essay of the cultivation of Church-Music* (Essai sur la culture de la musique d'église) ; New-York, J.-A. Sparks, 1841, in-8°.

Un autre musicien (HODGES, G.-L.) a publié, vers 1820, une intéressante collection d'airs populaires de l'Espagne, sous ce titre : *Collection of Peninsular Melodies* ; Londres, 2 vol. gr. in-8°. Cet ouvrage était du prix de deux guinées par souscription.

**HOEBRECHTS** (.....), claveciniste, né en Belgique, a vécu à Londres vers la fin du dix-huitième siècle et au commencement du suivant. En 1786 il a fait graver à Londres trois trios pour clavecin, violon et violoncelle, op. 1. Ses autres ouvrages sont : 1° Trois sonates pour clavecin seul, op. 2 ; Londres, Bland, 1788. — 2° Trois idem, op. 3 ; Londres, Clementi. — 3° Trois idem, op. 4 ; *ibid.* — 4° Trois idem, op. 5 ; *ibid.* — 5° Sonate sur des airs écossais, op. 7 ; *ibid.* — 6° Trois sonates pour piano et violon, op. 9 ;

*ibid.* — 7° Trois idem, op. 10. — 8° Trois idem, op. 11 ; *ibid.* — 9° Trois idem, op. 12.

**HOECKE** (C.), violoncelliste allemand, vécut en Russie dans les dernières années du dix-huitième siècle. Il a fait graver de sa composition : 1° Concerto pour violoncelle et orchestre (en sol), op. 1 ; Moscou, 1799 ; Paris, Sieber. — 2° Deuxième concerto pour violoncelle (en ut), op. 2 ; Moscou, Paris, Pleyel.

**HOECKH** (CHARLES), maître de concerts du prince d'Anhalt-Zerbst, naquit à Ebersdorf, près de Vienne, le 22 janvier 1767. Après avoir reçu de son père quelques leçons de violon, il fut envoyé, à l'âge de quinze ans, à Pruck pour y faire des études complètes de musique chez le musicien de la ville. Son apprentissage terminé, il entra comme hautbois dans la musique d'un régiment, et passa deux années en Hongrie et dans la Transylvanie. Le temps de son service étant fini, il retourna à Vienne, et y fit la connaissance de François Benda, qui remarqua son habileté sur le violon. Ce grand artiste se disposait alors à faire un voyage en Pologne ; Hœckh obtint la permission de l'accompagner jusqu'à Varsovie, en passant par Breslau. Le staroste Sukaschewski admit les deux artistes à son service. Lorsque Benda s'éloigna de Varsovie pour aller à Berlin, il n'oublia pas son ami, et ce fut sur sa recommandation que Hœckh obtint, en 1732, la place de maître de concerts du prince d'Anhalt-Zerbst. Il l'occupa pendant quarante ans, et mourut en 1772, avec la réputation d'un instrumentiste distingué, et d'un compositeur de mérite. Il a fait imprimer à Berlin, en 1761, sept *parthien* (petites pièces instrumentales) pour 2 violons et basse, et a laissé en manuscrit 6 symphonies, 12 solos et 12 concertos pour le violon.

**HOEFEL** (JEAN), docteur en droit et conseiller de plusieurs petits États en Franconie, naquit à Uffenheim, le 24 juin 1600, et mourut en 1683. Gerber dit qu'il publia en 1634 un ouvrage intitulé *Musica christiana*, mais sans indiquer ni la nature du livre, ni le lieu de l'impression. Il cite aussi du même auteur un livre de chants historiques, *Schleusingen*, 1681, in-8° ; mais il ignore si ce recueil contient des mélodies. Il serait possible que ce Hoefel fût le même que Cornille-a-Benghem a cité sous le nom de *Hæfelinus* (*Bibl. Mathem.*, p. 68), comme auteur d'un recueil de motets intitulé : *Novellæ sacrarum cantionum varis sanctorum festis accommodatæ, et binis decantandæ vocibus* ; Einsiedel, 1671, in-4°.

**HOEFFLEIN** (.....), il existait sous ce nom chez Traeg à Vienne en 1799, un concerto pour

clavecín, 2 violons, alto basse, 2 flûtes et 2 cors, en manuscrit.

**HOEFFLER** (CONRAD), musicien au service du duc de Wetzstein, vers la fin du dix-septième siècle, naquit à Nuremberg, en 1650. Il a publié de sa composition douze *partien* pour la basse de viole avec basse continue; Nuremberg, 1698, in-fol. On y trouve son portrait.

**HOELLERER** (FRANÇOIS-XAVIER), violoniste de la chapelle du roi de Wurtemberg, à Stuttgart, né dans cette ville, dans les premières années de ce siècle, a composé la musique de plusieurs ballets pour le théâtre de la cour, et plusieurs recueils de chants pour des voix d'hommes, qui ont été publiés vers 1840.

**HOELLING** (JEAN-CONRAD-ÉTIENNE), théologien et prédicateur à Hildesheim, mort jeune, en 1741, a publié plusieurs dissertations, au nombre desquelles on remarque celle qui a pour titre : *Oratio musica ecclesiastica*; Hildesheim, 1732, in-4°.

**HOELTZLIN** (JOSEPH), compositeur né à Augsbourg, dans la seconde moitié du seizième siècle, s'est fait connaître par la publication de deux recueils de chansons à quatre parties, intitulés : 1° *Neue lustige weltliche musikalische Lieder mit 4 Stimmen, sampt annehmlichen hochzeitlichen Gesengen, so wohl auff allerley Instrumentis als Voce humana*, etc.; Augsbourg, 1603, in-4°. — 2° *Neue lustiger weltlicher musikalischer Lieder mit 4 und 5 Stimmen; ander Theil*; Augsbourg, 1604, in-4°.

**HOENICKE** (JEAN-FRÉDÉRIC), directeur de musique et répétiteur de la société du théâtre de Hambourg dans la dernière partie du dix-huitième siècle, mourut en cette ville, d'une atteinte d'apoplexie, le 29 août 1809, à l'âge de cinquante-quatre ans, après avoir dirigé l'orchestre de l'Opéra pendant vingt-cinq ans. On lui doit la musique d'un petit opéra intitulé : *Die Heirath aus Liebe* (le Mariage par amour), et une symphonie pour l'orchestre (en sol mineur). En 1797, Hœnicke a publié un journal de morceaux de chant tirés des opéras allemands et français avec accompagnement de piano : il n'a paru que douze cahiers de ce recueil.

**HOEPFNER** (J.-GEORGES-CASÉRIEN), pasteur à Niederspier, dans la principauté de Schwarzbourg-Sonderhausen, naquit à Turinghausen, le 4 mars 1765, et mourut le 20 décembre 1827. Forkel cite dans sa *Littérature de la musique* (*Allgem. Liter. der Musik*, p. 316) un livre de Hœpfner qui aurait pour titre : *Anweisung zum Singen* (Instruction pour le chant); mais il dit que le lieu et la date de l'impression sont inconnus. Lichtenthal, qui a copié Forkel

, n'ajoute aucun renseignement à ce qu'il a tiré de cet auteur. Kayser, qui indique les autres ouvrages de Hœpfner, dans son *Index locupletissimus librorum qui inde ab anno 1750 usque ad annum 1832 in Germania et in terris confinis prodierunt* (3<sup>e</sup> partie, p. 187), ne dit rien de celui-là; il paraît donc vraisemblable que le livre, après avoir été annoncé, n'aura point paru.

**HOEPNER** (ÉTIENNE), né à Pentalla, dans le Mecklembourg, fut d'abord cantor à Munchburg, vers 1615, puis remplit les mêmes fonctions à Francfort-sur-l'Oder. Il a publié de sa composition deux collections de motets allemands et latins, qui ont pour titres : 1° *Teutsche und lateinische Gesenge* (Chants allemands et latins); 1614. — 2° *Neue, scharfe teutsche und lateinische Gesenge, auf Sonn- und Festtagen zu gebrauchen, mit 4, 5, 6, 7, 8 und 12 Stimmen* (Nouveaux et beaux chants allemands et latins, pour les dimanches et fêtes à 4, 5, 6, 7, 8 et 12 voix); Francfort-sur-l'Oder, 1616, in-4°.

**HOEPNER** (CASÉRIEN-GORTLOF), organiste de l'église de la Croix, à Dreide, est né le 7 novembre 1799 à Frankenstein, près de Chemnitz, et non à Frankenberg, comme le disent Gassner et M. Bernsdorf, dans leurs *Lexiques universels de musique*. Il reçut des leçons de piano de son frère aîné (Chrétien-Théophile), et dès l'âge de quatorze ans il se faisait déjà remarquer par son habileté. A dix-sept ans il se livra à l'étude de l'orgue, instrument qui depuis lors l'occupa presque exclusivement et sur lequel il acquit un talent distingué. En 1824 il se rendit à Freyberg près d'Anacker, directeur de musique, qui le dirigea dans ses études de composition. De retour à Dreide, en 1827, il reçut encore pendant quatre ans des leçons de l'excellent organiste Jean Schneider, et perfectionna son talent sur le piano et sur l'orgue. On n'a imprimé de sa composition que quelques petites pièces pour ce dernier instrument dans l'*Orgel-Museum*, publié chez Gledache, à Meissen, en 1831.

**HOERE** (JEAN-GODEFROID), recteur au collège du prince à Meissen, né à Naumbourg, en 1704, étudia à Wittenberg, où il fut magister en 1727, puis bibliothécaire de l'université, ensuite (en 1731) recteur à Frankenhause. En 1734, il se rendit à Meissen en qualité de co-recteur; le rectorat lui fut confié en 1751. Il mourut en cette ville, le 8 mars 1771. Au nombre de ses écrits on trouve une dissertation intitulée : *Seres cantorum Afranorum*; 1758, in-fol.

**HOERGER** (...), fils d'un violoniste de Brême, est né dans cette ville, en 1804. Après avoir fait ses études musicales à Cassel, il obtint



la place de directeur de musique dans cette ville, en 1831; plus tard il fut appelé à Dusseldorf comme directeur d'orchestre du théâtre. Il y a fait représenter, en 1838, un opéra intitulé *Dona Juana*.

**HOERNIGK** (Louis), docteur en médecine et amateur de musique, vécut à Francfort-sur-le-Mein, dans la première moitié du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître comme compositeur par un ouvrage imprimé sous ce titre : *Triphylum symphoniarum sacrum, oder achtzehn aus ueblichen choral figuralliter und concertweiss gesetzte evangelische Kirchengesang, etc.* (Trêve sacrée de symphonies, ou dix-huit concerts composés sur des chants de l'Église évangélique, etc., à trois voix); Francfort, Matth. Kumpfer, 1629, in-4°.

**HOESSLER** (...), cantor à Altenbourg, est né dans cette ville, vers 1806. Il s'est fait connaître dans diverses localités de sa patrie, telles que Pegau, Zeitz, Schmollin, Eisenberg et Altenbourg, par des motets, des hymnes et des cantates qui y ont été exécutés. Son meilleur ouvrage est un *Pater noster* (*Vater unser*) à deux chœurs, œuvre 3<sup>e</sup>, publié en 1836.

**HOETZL** (Louis), chanoine régulier de l'ordre de Saint-Benoît, et profès au couvent de Sainte-Croix à Augsbourg, vers la fin du dix-septième siècle, a publié des vêpres de sa composition, sous ce titre : *Musica vespertina tripartita. Psalmi 38, partiti in vespas de Dominica, de B. Virgine, et de variis sanctorum festiuitatibus per annum concurrentibus*, 1, 2, 3, 4 voc. capell. 4 instrum.; *partim necessarii, partim ad libitum concertantibus*; Augsbourg, 1688, in-4°.

**HOER** (André), second maître de chapelle, et régent du chœur à la cathédrale de Salzbourg, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. On a de lui un recueil intitulé : *Ver sacrum, seu flores musici quinque vocibus et totidem instrum. producendi, et pro offerentiis servituri, ad occurrentes per annum festiuitates cum quibusdam de communi*; Salzbourg, 1677, in-fol. Hoer fut le maître de Jean-Baptiste Samber (voy. ce nom).

**HOERICHTER** (Jean), facteur d'orgues du dix-septième siècle, en Silésie, a construit en 1663 celui de l'église évangélique de Jauer, composé de 23 jeux, 2 claviers et pédale.

**HOFFMANN** (Jean), savant contrepointiste et organiste habile au service de l'archevêque Albert, à Halle, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Il composa une partie des mélodies du livre de chant choral qui fut publié à Halle, en 1537, in-8° de 11 feuilles.

**HOFFMANN** (Ephraïm), né à Heldburg en Franconie, fut d'abord cantor à Stralsund, puis devint co-recteur dans la même ville, vers 1580. Il s'est fait connaître comme écrivain didactique et comme compositeur par les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Doctrina de tonis seu modis musicis quæ est præstantissima et utilissima musicæ pars, paucis nostræ ætatis musicis cognita et perspecta, ex vetustissimis musicis ac brevitate et perspicuitate, ut a mediocriter attento parvo cum labore deprehendi et disci possit*; Greiswalde, 1582, 5 feuilles in-8°. La deuxième édition a paru à Hambourg, en 1584, et le succès fut si décidé qu'il en fut fait une troisième dans l'année suivante; toutes deux sont in-8°. Je possède une édition de ce livre publiée à Rostock, en 1605, in-4°. Celivre est un des meilleurs qui aient été écrits sur ce sujet : il est divisé en sept chapitres. Il a été réimprimé à la suite de l'ouvrage suivant, en 1588. — 2° *Musica practica præcepta ad usum juventutis*; Greiswalde, 1584, 10 feuilles in-8°. La deuxième édition a paru à Hambourg, en 1585, in-8°, et la troisième, en 1588, in-8°. Ce livre est divisé en 13 chapitres. Dans la troisième édition, on trouve une préface de Jacques Runge, surintendant des églises de la Poméranie cétériure. — 3° *2 Deutsche Sprüche aus den Psalmen Davids mit 4 Stimmen* (Deux passages tirés des psaumes de David, mis en musique à 4 voix); Rostock, 1577, in-4°. — 4° *Geistliche Epithalamia auf des Pommerischen Herzogs Ernst Ludwig Beylager, mit 4 Stimmen* (Épithalames spirituels pour les noces du duc de Poméranie Ernest-Louis, à 4 voix); Rostock, 1577, in-4°.

**HOFFMANN** (Martin), célèbre luthier allemand, vécut à Leipsick vers la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième : il mourut en cette ville, vers 1725. Ses instruments sont encore estimés. Il eut deux fils, dont l'aîné (Jean-Christien) se distingua comme lui dans la facture des luths. Le plus jeune se fit particulièrement remarquer par ses violons et ses basses de viole.

**HOFFMANN** (Chrétien). Voy. HOFMANN.

**HOFFMANN** (Gérard), architecte du duc de Saxe-Weimar et bourgmestre à Rosenberg, naquit en ce lieu, le 11 novembre 1690. Il étudia les mathématiques à Jéna, puis fut nommé inspecteur des bâtiments par le duc de Weimar, en 1719. En remplissant avec zèle les fonctions de son emploi, il conçut le projet d'apprendre l'architecture : dans ce dessein, il prit des leçons chez le maître de chapelle J.-G. Dresen. Ses progrès furent rapides, et en peu de temps il parvint à

composer beaucoup de cantates religieuses et autres morceaux de musique d'église. En 1728 il fut nommé chambellan à Rothenberg, et en 1731 architecte du duc d'Eisenach. Il continua néanmoins de résider à Rothenberg, où la dignité de bourgmestre lui fut accordée, en 1736. On ignore l'époque de sa mort. Walther attribue à Hoffmann plusieurs inventions relatives à la musique, dont les principales sont : 1° En 1727, une deuxième clef ajoutée à la flûte traversière et qui en perfectionna la justesse. — 2° Une clef ajoutée au hautbois pour rendre plus juste le sol dièse dans les deux octaves. — 3° Une mécanique pour monter et descendre d'un seul coup un violon au ton du chœur et à celui des concerts, qui alors étaient différents. — 4° En 1728, un nouveau tempérament pour l'accord des instruments, d'après des calculs arithmétiques faciles. — 5° En 1733, l'application du tempérament à l'accord de l'orgue, de manière à obtenir la plus grande justesse possible dans les vingt-quatre modes majeurs et mineurs. — 6° En 1734, un calibre pour mesurer le diamètre des cordes de violon, de basse de viole, de luth et d'autres instruments.

**HOFFMANN (JEAN-GEORGES)**, organiste de l'église Sainte-Marie-Madeleine à Breslau, naquit le 24 octobre 1700, à Niempetsch, village du pays de Brüg, où son père était un pauvre tisserand. Après avoir fréquenté l'école du village jusqu'à l'âge de treize ans, il entra chez un organiste nommé *Quiri*, pour y faire un apprentissage de cinq ans. Pendant ce temps, il apprit le chant, le clavecin, le violon, et même le cor et la trompette. Son maître l'instruisait aussi dans la théorie et dans la didactique de l'art, en lui faisant étudier les ouvrages de Prins, de Werkmeister, de Mattheson et de Heinichen. Son éducation terminée, il partit avec 5 florins dans sa poche, et se rendit à Breslau, avec l'espoir d'y trouver la fortune. Le hasard fit qu'un de ses parents arriva dans la même ville peu de temps après avec trois jeunes gens de noble famille, dont il était le précepteur : ce parent le fit entrer au service de ses élèves, et lui procura par cela l'occasion d'assister à leurs leçons, et d'acquérir des connaissances dans les langues italienne et française. En 1720, il obtint la place de second organiste de l'église Sainte-Élisabeth, et lorsqu'un Opéra Italien s'établit à Breslau, en 1725, on lui confia la place de deuxième accompagnateur au clavecin : cette dernière circonstance lui fut favorable, et ne contribua pas peu à former son goût. En 1737, il obtint la place d'organiste de l'église Sainte-Barbe. Devenu organiste en chef de Sainte-Marie-Madeleine, en 1742, il écrivit :

1° Quatre années complètes de musique d'église à 4 voix. — 2° Deux années complètes de cantates religieuses pour les grandes fêtes. — 3° Deux oratorios : le premier, intitulé *Jésus sur le mont Golgotha*, se trouvait, au commencement du dix-neuvième siècle, entre les mains du maître de chapelle Reichardt. — 4° Beaucoup de compositions détachées pour l'église. — 5° Plus de 400 sérénades, cantates, et morceaux détachés, pour diverses circonstances, dont une pour un jubilé avec *Sanctus* et *Domine*. De toutes les compositions de Hoffmann, il n'a été imprimé que 6 *Musik* pour clavecin, à Breslau. Il était habile organiste et savant dans la théorie de la musique. Il a écrit le catalogue détaillé de ses ouvrages en 1746, et a donné sa propre biographie, qui a été insérée par Mattheson dans ses *Grundlage einen Ehrenpforte*, p. 110 et suivantes. Il est mort à Breslau, en 1786.

**HOFFMANN (JEAN-LÉONARD)**, littérateur allemand, né en Saxe, vécut à Leipsick et à Halle, puis se fixa à Erlang, où il mourut, le 29 septembre 1714. Il est connu par un livre qui a pour titre : *Versuch einer Geschichte der mælerischen Harmonie überhaupt und der farben harmonie insbesondere, mit Erläuterungen aus der Tonkunst und vielen praktischen Anmerkungen* (Essai d'une histoire de l'harmonie pittoresque en général et de l'harmonie des couleurs en particulier, avec des éclaircissements tirés de la musique et beaucoup d'observations pratiques); Halle, Hendel, 1786, in-8°, 157 pages.

**HOFFMANN (LÉOPOLD)**, compositeur de la cour impériale, et maître de chapelle de l'église cathédrale de Vienne, naquit en cette ville vers 1730. Gerber le signale comme un musicien distingué, qui brillait déjà en 1760 et jouissait d'une grande célébrité en Allemagne. Cependant il n'a publié qu'un très-petit nombre de ses ouvrages, et l'on ne connaît de lui que quelques odes avec mélodies, et six trios pour violon, violoncelle et basse chiffrée pour le clavecin ; mais le nombre de ses ouvrages réalisés en manuscrit est considérable : on y remarque des symphonies, concertos de violon, de violoncelle, de clavecin, des concertantes pour ces divers instruments, des quatuors et trios pour violon, ainsi que des sonates avec et sans accompagnement. Le catalogue de Traeg, de Vienne, indique aussi deux volumes complètes de cet artiste. En 1764 il avait été nommé maître de chapelle de Saint-Étienne et de la chapelle impériale. Il est mort vers 1782. Mozart avait été désigné pour être son successeur, mais ce fut Albrechtsberger qui obtint la place.

**HOFFMANN (JEAN GEORGES)**, né en 1730,

à Schlawa, dans la principauté de Glogau, ap-  
prit d'abord les éléments de la musique sous la  
direction de son père, puis entra au chœur de  
l'église Sainte-Élisabeth à Breslau. Après la mort  
de son père, il lui succéda, en 1763, dans les places  
de musicien de ville et d'église à Schlawa, puis,  
en 1765, il fut nommé organiste de l'église évan-  
gélisme à Niebusch, près de Freistadt. Il est mort  
en ce lieu dans l'année 1809. On connaît de la  
composition de cet artiste : Douze pièces d'orgue  
faciles pour des préludes et des conclusions ;  
Leipick, Hofmeister.

**HOFFMANN** (PHILIPPE-CHARLES), pianiste  
et compositeur, est né à Mayence, le 5 mars 1769.  
Il étudia la philosophie et le droit, et ne cultiva  
d'abord la musique qu'en amateur. Dans sa jeu-  
nesse, il fit avec son frère (*voy.* l'article suivant)  
un voyage à Francfort, où il connut Mozart, qui  
s'y était rendu à l'occasion du couronnement de  
l'empereur Léopold. L'illustre compositeur re-  
marqua le talent des deux frères Hoffmann, en-  
core enfants, et joua avec Philippe-Charles ses  
belles sonates à quatre mains. La mort du père  
des jeunes gens les laissa sans moyens d'exis-  
tence et les obligea de chercher des ressources  
dans la musique. Philippe-Charles donna des  
leçons de piano à Mayence ; mais bientôt le siège  
de cette ville et les événements qui en furent la  
suite le contraignirent à se retirer dans le Rhein-  
gau, puis à Aschaffembourg, où il se trouvait  
sans emploi en 1796. Là, il se sépara de  
son frère, et prit le parti de se rendre à Offen-  
bach. Il y donna des leçons de piano et fut at-  
taché à l'orchestre du concert de la ville, et à  
la musique particulière d'un riche négociant  
nommé Bernard. Vers la même époque, il se  
livra à l'étude de l'histoire naturelle, fut un des  
fondateurs de la société académique de Wetté-  
ravia, et publia dans le premier cahier des mé-  
moires de cette société un article sur l'entomo-  
logie. Deux voyages qu'il fit à Amsterdam et à  
Vienne le firent connaître avantageusement  
comme exécutant et comme compositeur. Dans  
cette dernière ville, il fit la connaissance de  
Haydn et de Beethoven, qui lui témoignèrent  
de l'estime. En 1810, une occasion favorable  
s'offrit à lui pour aller à Pétersbourg : il y de-  
meura onze ans, et acquit, par les leçons et les  
concerts qu'il y donna, des richesses assez con-  
sidérables pour aller, vers la fin de 1821, vivre  
dans l'aisance à Francfort. Ses connaissances  
étendues l'avaient fait nommer à Pétersbourg  
membre de la société russe d'histoire naturelle ;  
il s'y lia aussi d'une étroite amitié avec Schubert,  
astronome et conseiller d'État.

Le caractère distinctif du talent d'exécution de

Philippe-Charles Hoffmann consistait dans la net-  
teté et la précision. Ses compositions ont de la  
grâce et de l'originalité. Une attaque de paralysie  
l'obligea à renoncer à l'exécution sur le piano,  
mais il continua de s'occuper de l'histoire natu-  
relle, objet favori de ses études. Il possédait  
une des plus belles collections d'insectes et de  
papillons qui fussent en Europe. L'époque de sa  
mort n'est mentionnée par aucun de ses compa-  
triotes. Parmi les compositions de cet artiste, on  
distingue : 1° Trios pour piano, violon et vio-  
loncelle, op. 1 et 4 ; Mayence et Offenbach, 1791  
et 1795. — 2° Divers thèmes allemands, français  
et italiens, variés pour piano seul, op. 2, 3, 5,  
6, 7, 8, Offenbach, 1791-1798. — 3° Deux  
rondos pour piano, op. 9 ; *ibid.* — 4° Un opéra  
inédit. — 5° Fantaisie et rondo pour le clavecin.  
— op. 10 ; Offenbach, 1800. — 6° Cadences pour  
quelques concertos de Mozart, *ibid.*

**HOFFMANN** (HENRI-ANTOINE), frère du  
précédent, né à Mayence, le 24 juin 1770, étudia  
aussi la philosophie et le droit, et se distingua  
comme son frère, dès son enfance par ses heu-  
reuses dispositions pour la musique. Il jouait du  
violon assez bien pour avoir fixé l'attention de  
Mozart sur son talent : ce grand artiste joua avec  
lui quelques-unes de ses sonates pour piano et  
violon. Obligé plus tard de chercher dans la  
musique des ressources pour son existence il  
entra dans la chapelle de l'électeur de Mayence.  
Pendant le siège de cette ville, il se retira au  
Rheingau avec son frère, revint ensuite dans  
sa ville natale, et en sortit de nouveau pendant  
les troubles révolutionnaires pour aller à As-  
chaffembourg, où il resta jusqu'en 1799. Il entra  
alors en qualité de premier violon au théâtre  
national de Francfort-sur-le-Mein, fut nommé  
second répétiteur de ce théâtre en 1801, et de-  
vint en 1803 directeur des concerts du prince  
primat. En 1817, on le choisit pour remplir les  
fonctions de second directeur de musique du  
théâtre, et deux ans après il fut nommé direc-  
teur et l'un des chefs d'orchestre. Lorsque  
Guhr fut appelé, en 1821, à occuper la place  
de directeur de musique du théâtre de Franc-  
fort, Hoffmann reprit celle de premier violon  
et de second chef ; il la remplit jusqu'en 1835,  
où il s'est retiré, après trente-six ans de service,  
et à l'âge de soixante-cinq ans, avec une pension.  
Depuis lors il a vécu dans le repos, continuant  
seulement à écrire des duos pour violon et vio-  
loncelle, genre de composition dans lequel il a  
obtenu des succès. Il est mort à Mayence, en 1842.  
On connaît de cet artiste : 1° Symphonie concer-  
tante pour deux violons principaux, op. 2 ; Of-  
fenbach, 1795. — 2° Trois quatuors pour 2 vio-

lons, alto et basse, op. 3; *ibid.* — 3° Six duos pour 2 violons, op. 4; Mayence, Schott. — 4° Quintette pour 2 violons, 2 altos et violoncelle; Vienne, Moehtel. — 5° Trois duos pour violon et violoncelle, op. 5, livre 1, *idem*; liv. 2, Offenbach, André. — 6° Deux *idem*, op. 6, *ibid.* — 7° Premier concerto pour violon et orchestre, op. 7; *ibid.* — 8° Deuxième *idem*, op. 8; Mayence, Schott. — 9° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 9. — 10° Duo brillant pour violon et violoncelle; Vienne, Haslinger. — 11° Six chants avec accompagnement de piano; Offenbach, 1799. — 12° Six chansons allemandes; *idem*, *ibidem*.

**HOFFMANN** (H.-N.), chanteur du théâtre allemand de Hambourg, était dans cette ville en 1797; l'année suivante il chantait à Altona. Il a publié de sa composition : 1° Choix de poésies lyriques avec accompagnement de piano; Hambourg, Meyn, 1797. — 2° *L'Été et l'hiver*, duo avec accompagnement de piano; *ibid.*, 1797. — 3° Chanson allemande (*Sagt wo sind die Vögelchen hin*); *idem*, *ibidem*.

**HOFFMANN** (JEAN), virtuose sur la mandoline, paraît avoir vécu à Vienne, vers la fin du dix-huitième siècle. Le catalogue de Traeg, imprimé en 1799, indique sous le nom de cet artiste, en manuscrit : 1° 3 *Quartetti per il mandolino, viola, violino e violoncello*. — 2° 4 *Terzetti a violino, viola e violoncello*. — 3° 3 *Serenate a mandolino e viola*. On a gravé aussi de Hoffmann : 4° 3 *Duetti per il mandolino e violino*, op. 1; Vienne. — 5° 3 *Duetti*, *idem*, op. 5; Vienne, Artaria, 1799.

**HOFFMANN** (FR.-BENOÎT), littérateur, poète lyrique, et critique distingué, naquit à Nancy, le 11 juillet 1760. Après avoir achevé de bonnes études, il se rendit à Paris, en 1785, et s'y fit connaître l'année suivante par son opéra de *Phèdre*, mis en musique par Lemoine, et qui fut représenté avec succès à l'Académie royale de musique. Le nombre de grands opéras et d'opéras comiques qu'il écrivit ensuite pour les plus célèbres compositeurs est considérable. Parmi ses écrits polémiques, on remarque celui qui a pour titre : *Réponse à M. Geoffroi, relativement à un article sur l'opéra d'Adrien*; Paris, Huet, an X (1802), in-8°. Ce morceau a été réimprimé dans le troisième volume des œuvres complètes de l'auteur (Paris, Lefebvre, 1828 et années suivantes, 10 vol. in-8°). Hoffmann y prend avec chaleur la défense de la musique de Méhul, qui avait été fort maltraitée par le célèbre aristarque du *Journal des Débats*. Hoffmann est mort à Paris le 25 avril 1828.

**HOFFMANN** (ERNEST-THÉODORE-AMÉLIE,

ou plutôt ERNEST-THÉODORE-GUILLAUME), compositeur, peintre, poète et romancier célèbre, naquit à Königsberg, le 24 janvier 1776. Les sciences et les arts lui furent enseignés dans sa jeunesse : son esprit vaste et pénétrant lui en fit saisir l'ensemble et les détails avec une merveilleuse facilité. Élève d'un organiste distingué, nommé Pobielsky, il acquit un talent remarquable sur le piano, sous la direction de cet habile maître. Il devint aussi chanteur agréable, particulièrement dans le genre comique. Enfin le dessin, la peinture, la poésie et les langues modernes l'occupèrent tour à tour avec succès. Malheureusement, comme il le disait lui-même, on s'était plus occupé de ses talents que de son éducation morale. Après avoir terminé ses études, particulièrement celle de la jurisprudence, à l'université de Königsberg, il abandonna tout à coup la carrière des sciences pour se livrer à ses goûts de dissipation, donna des leçons de musique pour vivre, entreprit de peindre des tableaux de grande dimension, écrivit des romans licencieux, et ne put parvenir à se faire remarquer dans aucun de ces genres. Obligé d'avoir alors recours à sa famille (en 1796), il obtint d'aller reprendre ses études de droit à Glogau, chez un parent, et après trois années de travail le plus suivi qu'il ait fait dans sa vie, il fut nommé référendaire de la cour de justice à Berlin. Il n'occupa cette place que peu de temps, car on lui confia presque immédiatement le poste d'assesseur du tribunal de Posen. Ses opinions singulières, son inquiète originalité, et son penchant à dessiner de mordantes caricatures, lui firent peu d'amis dans cette ville. Aucune considération ne l'arrêtait lorsqu'il s'agissait d'exercer sa verve satirique : il alla jusqu'à faire distribuer dans un bal, par un ami déguisé en colporteur, des caricatures sur les principaux personnages en place : on le dénonça au gouvernement, qui le relégua à Plozk, en 1802. L'ennuï qu'il éprouvait dans cette nouvelle position le ramena vers l'étude des sciences et des arts : c'est à cette époque qu'il apprit d'une manière sérieuse la théorie et la didactique de la musique, par la lecture de quelques bons ouvrages. C'est aussi dans le même temps qu'il écrivit, dit-on, quelques messes pour des convents de la Pologne. En 1804, il obtint de quitter la petite et triste ville de Plozk pour un emploi judiciaire à Varsovie. Dans cette capitale, dit le biographe d'Hoffmann (M. Rochlitz), composée d'éléments hétérogènes, il y avait une vie nouvelle pour un homme de son caractère : il en goûta les charmes, et les trois années qu'il y passa dans l'emploi qui lui avait été confié furent les plus heureuses de sa

vie. Il y devint l'époux d'une jeune Polonaise, et commença à régler son existence; mais les événements de la guerre de 1806 vinrent troubler sa tranquillité, et le privèrent de sa place, en amenant en Pologne l'armée française victorieuse. Pendant son séjour à Varsovie, il avait perfectionné son savoir en musique et y avait établi une académie de chant, qu'il dirigeait lui-même. Il avait composé la musique du *Chanoine de Milan*, opéra-comique dont il avait écrit le texte d'après la comédie française d'Alexandre Duval; un autre ouvrage, dont le sujet était emprunté à Caldéron, *la Croix sur la Baltique*, mélodrame de son ami Zacharie Werner, une messe solennelle, et plusieurs autres ouvrages. Son petit opéra *Die Lustigen Musikanten* (les Musiciens joyeux) avait été représenté avec quelque succès sur le théâtre de Varsovie.

Jamais la pensée de faire des économies n'était entrée dans la tête de Hoffmann; surpris par les événements qui l'obligèrent à s'éloigner précipitamment de la capitale de la Pologne, il se trouva donc tout à coup privé de toute ressource; mais il montra beaucoup de courage dans cette circonstance, comme dans les moments les plus pénibles de sa vie, et sa confiance en lui-même ne fut pas un instant ébranlée. Il se rendit à Berlin avec l'intention d'y donner des leçons de musique: il y trouva quelques amis (au nombre desquels était Reichardt), qui lui tendirent une main secourable, mais qui ne purent lui procurer que des ressources passagères. La Prusse, ruinée alors et molestée par la guerre, n'accordait aux arts qu'un intérêt distrait; d'ailleurs Berlin était encombré de maîtres de musique, qui ne trouvaient qu'avec peine l'emploi de leurs talents. Quelques rares leçons furent tout ce qu'eut Hoffmann pour exister. Dans ses heures de loisir il étudia sérieusement le mécanisme de la composition, ce qu'il n'avait pas fait jusqu'alors. Deux années se passèrent ainsi dans l'indigence; mais en 1808 l'apparence d'une meilleure fortune se fit apercevoir. Le comte de Soden venait d'établir un théâtre permanent à Bamberg: il choisit Hoffmann pour en diriger la musique, et lui fit écrire pour essai un opéra intitulé *Le Désir de l'immortalité*. Après avoir reçu son engagement, Hoffmann se hâta d'aller chercher sa femme à Posen pour l'amener à Bamberg. A son retour, toutes ses espérances s'évanouirent, car le comte de Soden avait abandonné son théâtre à un certain Cano, qui y fit de mauvaises affaires, et fut obligé de le fermer. Heureusement plusieurs membres de la famille royale de Bavière résidaient alors à Bamberg; Hoffman écrivit quelques morceaux de musique pour leur

service: ils furent agréés, et le compositeur fut noblement récompensé. En 1810, Holbein s'étant chargé de l'entreprise du théâtre de cette ville, choisit Hoffmann pour diriger la musique: celui-ci fut à la fois le chef d'orchestre de ce théâtre, le directeur du chant, le décorateur et le machiniste. Lorsque en 1812 Holbein eut renoncé à son entreprise, Hoffmann, resté sans emploi, tomba dans une misère si profonde, qu'il fut obligé, comme il le dit lui-même dans le journal de sa vie publié par Hitzig, de vendre jusqu'à son habit pour vivre. C'est alors qu'il écrivit au directeur de la *Gazette musicale* de Leipsick, pour lui demander à être employé dans la rédaction de cette feuille: en témoignage de sa capacité, il lui envoyait une messe de *Requiem* qu'il venait de faire, et qui, suivant M. Rochlitz, était calquée sur celle de Mozart, quoiqu'il y eût de l'originalité dans les détails. Cet ouvrage n'était pas achevé; Hoffmann n'y mit même jamais la dernière main; mais ce qui en était fait suffisait pour faire juger favorablement du savoir du musicien: sa demande fut accueillie, et il écrivit pour le journal de MM. Breitkopf et Härtel plusieurs articles, parmi lesquels on remarqua son analyse de la symphonie en ut mineur de Beethoven, et ses articles de fantaisie sur le maître de chapelle Kreisler, qu'il a fait entrer depuis lors dans ses *Fantaisies dans le genre de Callot*. C'est aussi à la même époque qu'il fit insérer dans les journaux un avis où il demandait un emploi de directeur de musique. Ses amis, particulièrement Rochlitz, lui procurèrent cet emploi au théâtre que Joseph Second venait d'ouvrir à Dresde. Les revers de l'armée française à la mémorable campagne de Moscou avaient ramené la guerre en Allemagne: il fallut que Hoffmann traversât le mouvement des armées pour se rendre à son poste. Il y arriva sans argent et dans un dénuement à peu près complet; mais quelques conseillers d'État qui accompagnaient le prince de Hardenberg, et qui avaient connu Hoffmann à Berlin, le tirèrent de cet embarras. Il était à Dresde lorsque l'armée autrichienne tenta de s'emparer de cette ville, qui fut sauvée par le retour inopiné de Napoléon et de sa garde: il vit de près cette célèbre bataille où le génie de l'illustre guerrier fit un de ses derniers prodiges. Bien que d'un tempérament peu belliqueux, il se hasarda pendant cette journée jusqu'au milieu des tirailleurs français, pour observer la guerre de plus près. C'est à cette circonstance et à celles qui la suivirent qu'est dû l'écrit qu'il publia sous le titre de *Visions sur le champ de bataille de Dresde*. Peu de temps après, cette

ville fut bombardée : une bombe éclata devant la maison où Hoffmann, en société du comédien Keller, et le verre à la main, observait d'une fenêtre élevée les progrès de l'attaque. L'explosion tua trois personnes ; dans sa frayeur Keller laissa tomber son verre ; mais Hoffmann, après avoir vidé le sien : « Qu'est-ce que la vie, dit-il stoïquement ? Et combien est fragile la machine humaine, qui ne peut résister à un éclat de fer brûlant ! »

Au commencement de 1814, Hoffmann fut atteint d'une maladie nerveuse du caractère le plus grave, et sa misère fut affreuse. Une circonstance fâcheuse vint encore ajouter à ses maux. Une voiture publique dans laquelle il voyageait pour se rendre de Dresde à Leipsick versa en route, et sa femme reçut à la tête une blessure qui la fit souffrir longtemps. Retiré à Leipsick après la fameuse bataille qui fut livrée sous les murs de cette ville, il y serait peut-être mort de froid et de misère, si ses amis ne l'avaient tiré de cette pénible situation. « Après les premières semaines qui suivirent ces événements, dit Rochlitz, j'allai chercher Hoffmann, et le trouvai dans une petite chambre d'un misérable hôtel. Il était assis sur un mauvais lit, mal garanti contre le froid, les pieds contractés par la goutte : sa femme, triste et abattue, était assise près de lui. Devant Hoffmann était une planche sur laquelle il paraissait occupé. Bon Dieu ! m'écriai-je, comment cela va-t-il ? — Cela ne va pas du tout. — Que faites-vous là ? — Des caricatures sur Napoléon et ses maudits Français. Je les invente, dessine, colorie, et je reçois pour tout cela un ducat de\*\*\*... le ladre ! La plupart de ces plaisanteries ingénieuses qui ont paru alors en Allemagne étaient en effet de Hoffmann. » Ce fut de ce séjour de douleur qu'il écrivit au prince de Hardenberg, premier ministre du roi de Prusse, pour lui peindre sa situation, et malgré les nombreuses occupations de ce personnage politique, il en reçut bientôt pour réponse sa nomination à une place de conseiller de justice à Berlin. Il se rendit bientôt à son poste, et ne le quitta plus jusqu'à sa mort. Ses nombreux travaux et son intempérance usèrent ses forces avant le temps, car il mourut, à l'âge de quarante-sept ans, le 25 juin 1822.

Hoffmann a laissé un journal de quelques événements remarquables de sa vie, qui a été mis en ordre, complété et publié par son ami J.-E. Hitzig (Berlin, Dimmler, 1823, 2 parties in-8°). Le génie romanesque de cet homme singulier se fait apercevoir en plusieurs endroits de cet écrit. Par exemple, il est difficile d'accorder ce qu'il

dit de sommes considérables qu'il aurait gagnées au jeu et gardées, avec l'état précaire, et même la misère où il languit pendant la plus grande partie de sa vie. Dans sa jeunesse, dit-il, il était aux eaux ; une partie de jeu fort animée y était engagée. Un de ses amis voulut tenter la fortune, et lui confia quelques frédéric d'or pour qu'il jouât pour lui ; Hoffmann fut heureux, et gagna environ trente frédéric. Le lendemain, le jeune homme voulait qu'il jouât encore ; mais Hoffmann, préoccupé depuis la veille d'une idée qui ne le quittait pas, voulut essayer de son bonheur pour lui-même, et hasarda sur une carte les deux seuls frédéric qu'il possédait. Le hasard le seconda de telle sorte, qu'il n'y eut pas un coup qu'il ne gagnât, pas une carte qui ne lui fût favorable. Écoutons-le parler lui-même : « Je perdis tout pouvoir sur mes sens, et à mesure que l'or s'entassait devant moi, je croyais faire un rêve dont je ne m'éveillai que pour emporter ce gain aussi considérable qu'inattendu. Le jeu cessa, suivant l'usage, à deux heures du matin. Comme j'allais quitter la salle, un vieil officier me mit la main sur l'épaule, et m'adressant un regard sévère : Jeune homme, me dit-il, si vous y allez de ce train, vous ferez sauter la banque ; mais quand cela serait, vous n'en êtes pas moins, comptez-y bien, une proie aussi sûre pour le diable que le reste des joueurs. Il sortit aussitôt sans attendre une réponse. Le jour commençait à poindre quand je restai chez moi et couvris ma table de mes monceaux d'or. Qu'on s'imaginerait que dut éprouver un jeune homme qui, dans un état de dépendance absolue, et la bourse ordinairement bien légère, se trouvait tout à coup en possession d'une somme suffisante pour constituer une véritable richesse, au moins pour le moment. Mais tandis que je contemplais mon trésor, une angoisse singulière vint changer le cours de mes idées ; une sueur froide ruisselait de mon front. Les paroles du vieil officier retentirent à mon oreille dans leur acception la plus étendue et la plus terrible. Il me sembla que l'or qui brillait sur ma table était les arrhes d'un marché par lequel le prince des ténébres avait pris possession de mon âme pour sa destruction éternelle ; il me sembla qu'un reptile venimeux suçait le sang de mon cœur, et je me sentis plongé dans un abîme de désespoir. » (Traduction de M. Lebere-Weimars.) L'aube naissante commençait alors à se faire apercevoir à travers les fenêtres d'Hoffmann ; elle éclairait de ses rayons la campagne voisine. Il en éprouva la douce influence, et retrouvant des forces pour combattre la tentation,

il fit le serment de ne plus toucher une carte de sa vie, et le tint. Comment donc concilier cette véritable richesse qu'il conserva, et l'état de gêne ou plutôt de misère où nous le voyons languir jusqu'à l'âge de trente-huit ans ?

Le génie et les ouvrages d'Hoffmann ont provoqué des transports d'admiration et des critiques amères. Parmi les reproches les plus justes qui ont été faits à l'auteur de ces productions fantastiques, Rochlitz a placé celui d'une imitation trop évidente de la manière de Jean Paul (voy. la *Gazette musicale* de Leipsick, ann. 1814). Bien qu'ami dévoué d'Hoffmann, il avait cru devoir à la vérité de faire cette observation dans son analyse des *Pièces de fantaisie dans la manière de Callot*. Voici ce qu'il dit de la manière dont Hoffmann reçut son avis : « Avant son départ (de Leipsick), il réfuta avec aigreur une critique insérée dans la *Gazette musicale* de ses *Phantasietücke*. Tout ce que ce livre renferme de louable y a été signalé en paroles modestes : personne ne peut le méconnaître ; mais en y avait remarqué qu'il (Hoffmann) imite dans le style, et en quelque sorte dans la forme, Jean Paul, qui ne veut être connu et goûté que dans son originalité et qu'on ne peut imiter..... Hoffmann savait fort bien que cette critique était de moi ; il m'avait invité lui-même à la faire. Je voulais m'opposer à sa réfutation : il s'aigrit davantage ; je me tus et le regardai fixement ; il continua, et quand il eut fini, il me tendit la main et s'en alla. En général, ses amis avaient beaucoup d'ennuis avec lui ; mais dès qu'on le connaissait, on ne pouvait plus le quitter. » (*Für Freunde der Tonkunst*, t. II, p. 27.)

De tous les critiques d'Hoffmann, Walter Scott est celui qui s'est montré le plus sévère. Non-seulement la notice qu'il a faite de cet homme célèbre montre peu d'estime pour la plupart de ses productions, mais elle le représente comme ayant vécu dans un état incessant d'aliénation mentale, quoique variable dans son intensité.

Hoffmann était petit et d'apparence assez chétive. Son regard fixe et sauvage laissait échapper des traits de feu, à travers une forêt de cheveux noirs retombant sur son front, et toujours mal arrangés. Son humeur était brusque, irritabile à l'excès. Tantôt il était sombre et taciturne ; tantôt il se livrait aux excès d'une gaîté folle. Il pouvait passer des semaines entières dans un état d'abstinence presque complète ; mais plus souvent il se livrait à des excès d'intempérance condamnable et qui ont avancé le terme de sa vie. Du reste, doué d'une singulière force

d'âme pour résister à la mauvaise fortune et aux douleurs physiques, il ne désespérait jamais de lui-même et plaisantait de ses maux. La maladie qui le conduisit au tombeau était affreuse : c'était une carie de la colonne vertébrale. Il fallut lui faire des cantharisations avec un fer chaud sur l'épine dorsale ; opération des plus douloureuses. Quelques jours après, il écrivait à son ami Hitzig : *Ne sentez-vous plus le rôti ?*

J'ai dit, dans la première édition de ce livre, qu'il sera toujours difficile de juger le mérite d'Hoffmann comme musicien, à cause de la perte de la plupart de ses productions : j'étais mal informé, car les manuscrits originaux de ses ouvrages les plus importants sont à la bibliothèque royale de Berlin. J'ai pu les examiner à loisir, et ce n'est pas sans étonnement que j'ai constaté que cet homme, si peu semblable aux autres dans son existence comme dans ses œuvres littéraires, manque d'imagination et ne s'élève jamais au-dessus du médiocre dans sa musique. Son grand opéra romantique, intitulé *Ondine*, n'a de romantique que le sujet. Cependant il y avait donné des soins inaccoutumés. La partition est convenablement écrite ; mais c'est tout ce qu'on en peut dire. Ni les mélodies, ni l'harmonie, ni les modulations, ne révèlent le génie. Le poète *De la Mothe-Fouquet* avait écrit le livret de cet ouvrage à sa prière. Arrivé à Berlin pour y occuper sa place de conseiller, Hoffmann profita de l'influence que lui donnait sa nouvelle position pour faire représenter son opéra ; mais le succès ne répondit ni à son attente ni à celle de ses amis. Les critiques que cet ouvrage lui suscita excitèrent sa bile et ses sarcasmes ; mais après les premiers accès de sa mauvaise humeur, il retira sa partition, et ne voulut plus en entendre parler.

Les manuscrits originaux des compositions musicales d'Hoffmann contiennent les ouvrages dont voici les titres : 1° *Der Trank der Unsterblichkeit* (la Solf de l'immortalité), opéra romantique en quatre actes, dont le livret est de comte de Soden. — 2° *Ondine*, opéra romantique en trois actes. — 3° *Liebe aus Eifersucht* (Amour par Jalousie), opéra en trois actes, livret de Hoffmann, d'après Caldéron. — 4° *Julus Sabmus*, grand opéra, dont le premier acte seulement est achevé. — 5° Musique d'une sorte de mélodrame qui a pour titre, *Das Kreuz an der Ostsee* (la Croix sur la Baltique), texte de F.-L.-L. Werner. — 6° Messe à quatre voix et orchestre (en ré mineur). — 7° *Miserere* à quatre voix et grand orchestre (en si mineur). — 8° *Musica per la Chiesa*, titre singulier d'une ouverture à grand orchestre (en ré mineur). —

9° Symphonie à grand orchestre (en mi bémol). — 10° Récitatif et air, *Prendi, l'acciar ti rende*, pour voix de soprano et orchestre. — 11° Musique pour le ballet intitulé *Arlequin*, partition à grand orchestre. — 12° *Quartetto*, pour soprano, alto, ténor et basse (*O Nume, che quest' anima*), sans instruments. — 13° *Canzoni per quattro voci di capella* : sous ce titre on trouve un recueil contenant *Ave Maris stella*; *De Profundis*; *Gloria Patri et filio*; *Salve Redemptor*; *Salve Regina*. — 14° *Sei Duettini italiani per soprano e tenore con combala*. — 15° Quintette pour harpe, 2 violons, alto et basse (en *si* mineur). — 16° Sonate pour le clavier (en *fa* mineur). — 17° Deux sonates pour piano, la première en *fa* mineur, la deuxième en *fa* majeur.

Il est peu d'ouvrages de littérature écrits par Hoffmann où la musique n'occupe une place plus ou moins importante. Outre les critiques qu'il a fournies à la *Gazette Musicale* de Leipzig, il a publié beaucoup de morceaux relatifs à cet art dans ses *Phantasiestücke in Callot's Manier*, *Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten* (Pièces de fantaisie dans la manière de Callot; feuilles tirées du journal d'un voyageur enthousiaste), Bamberg, 1814, 2 parties in-8°, avec une préface de Jean-Paul Richter. La troisième édition de ce recueil a paru à Leipzig, chez Brockhaus, en 1825, 2 parties in-8°. On y trouve, entre autres choses, de curieux morceaux sur *Gluck*, sur *Don Juan* de Mozart, et une suite de treize pièces très-singulières intitulées *Kreislereien*. Ses romans renferment aussi des chapitres dont la musique, mais une musique bizarre, mystérieuse, diabolique même, est l'objet. La collection complète de ces productions a été publiée à Stuttgart, en 1827, 18 petits volumes. On y remarque particulièrement *le Violon de Crémone*, *la Vie d'artiste*, *Souffrance et plaisir d'un directeur de théâtre*, *le Combat des chanteurs*, etc. Une élégante traduction de tous ces morceaux a été faite par M. Lœwe-Weimars. Il y a dans tout cela de l'originalité, de beaux mouvements d'enthousiasme, quelques aperçus dignes d'un véritable artiste, mêlés à beaucoup d'extravagances. En 1820, Hoffmann avait écrit une préface pour une gazette musicale projetée par le libraire Christian de Berlin, sous le titre : *Pensées au sujet de l'application de ces feuilles* : Ce morceau a été ensuite publié dans la *Cacilia*, tome III, p. 1 et suivantes.

HOFFMANN (Johann), professeur de piano et compositeur à Vienne, naquit en 1788, dans un village de la basse Autriche. On ignore

les noms des maîtres qui dirigèrent son éducation musicale. Dès 1815 il était déjà connu à Vienne comme compositeur. Au mois de décembre 1818, il fit exécuter une messe solennelle avec chœur et orchestre dans l'église italienne. Au mois de mars suivant il donna un concert qui ne fut composé que de ses ouvrages et dans lequel on entendit sa première symphonie (en *la*). Au mois d'avril 1820, il donna un deuxième concert du même genre, où sa seconde symphonie (en *ré*) fut exécutée; Seyfried, qui fit une analyse de ses compositions dans la *Gazette musicale de Vienne*, dit qu'elles étaient écrites d'une manière correcte, mais sans combinaisons savantes, et qu'on pouvait leur reprocher d'imiter le style de Beethoven sans y rien mettre de son génie. En 1833, M. J. Hoffmann fit entendre, dans un des concerts d'hiver, une nouvelle symphonie où sa manière précédente se reproduisait sans modification. On connaît aussi de lui des cantates, des chœurs, et un traité élémentaire d'harmonie, intitulé : *Harmonielehre. Leitfaden zum Unterrichte und zur Selbstbelehrung*; Vienne, Haslinger (s. d.), gr. in-4°. Son fils (Jules) se fit connaître, en 1841, dans les concerts comme un pianiste de grande espérance; cependant il ne paraît pas avoir réalisé depuis lors ce qu'on attendait de lui.

HOFFMANN (Ferdinand), appelé le Russe en Allemagne, naquit en 1791, à Novograd. Arrivé à Paris en 1808, il entra au Conservatoire comme élève de Rodolphe Kreutzer, qui trouvant en lui d'heureuses dispositions, en fit, en trois années d'études, un violoniste distingué. En 1811, Hoffmann s'établit à Francfort comme premier violon solo du théâtre, et s'y maria. Appelé à Detmold en 1815, comme directeur de musique, il occupa cette position jusqu'en 1828. Alors il retourna à Francfort, et entra à l'orchestre du théâtre comme premier violon : il s'y trouvait encore en 1857 et était alors âgé de soixante-six ans. Hoffmann a publié de sa composition un concerto de clarinette et un concerto de violon.

HOFFMANN, surnommé de *Fallersleben* (August-Hann), docteur en philosophie, poète, professeur de langue et de littérature allemandes à l'université de Breslau, et bibliothécaire de cette université, est né à Fallersleben, bourg de Hanovre, le 2 avril 1798. Depuis 1812 jusqu'en 1816, il fréquenta le gymnase de Helmstedt, puis se rendit à l'université de Göttingue, et y resta environ trois années, pendant lesquelles son goût pour la philologie allemande commença à se développer par les leçons de Grimm. En 1819 il passa de cette université à celle de Bonn. La



1821, il fit un voyage en Hollande pour y étudier la littérature hollandaise, puis il vécut à Berlin jusqu'en 1823. C'est dans cette dernière année qu'il a été appelé à Breslau. Un recueil de chansons, où se trouvaient des allusions politiques, lui fit perdre sa place de professeur, en 1840. Il parcourut alors la Belgique, où il avait des amis, l'Allemagne, la Suisse et l'Italie. En 1848 il obtint l'autorisation de résider de nouveau en Prusse. Populaire dans sa patrie par ses poésies, et surtout par ses chansons, dont il a composé les airs, qui ont du naturel et du rythme, il en a fait des recueils destinés aux enfants, aux soldats, aux chasseurs, etc. Les travaux de ce savant ont principalement pour objet les plus anciens monuments de la langue teutonique ou de l'Allemand primitif, dont il entreprend d'éclaircir l'histoire, et d'analyser les formes grammaticales. On lui doit à ce sujet plusieurs découvertes intéressantes et des dissertations qui jouissent d'une juste estime. M. Hoffmann n'est cité ici que pour un très-bon ouvrage intitulé : *Geschichte des Deutschen Kirchenliedes, bis auf Luthers Zeit. Ein Litterarhistorischer Versuch* (Histoire des cantiques de l'Eglise allemande jusqu'au temps de Luther. Essai historique et littéraire); Breslau, 1832, Grass, Barth et C<sup>ie</sup>, in-8° de 206 pages avec deux planches de musique. Les six premiers paragraphes de ce livre contiennent une histoire du chant populaire des églises d'Allemagne, antérieurement au neuvième siècle et jusqu'à la fin du quatorzième. On y trouve la preuve que dès le neuvième siècle le peuple chantait les prières en langue vulgaire dans les églises de la Germanie. Le septième paragraphe est relatif au chant des flagellants, dont la secte s'établit en Allemagne vers le milieu du treizième siècle; matière neuve que M. Hoffmann a traitée avec une rare sagacité. Le huitième paragraphe traite de l'histoire du chant des églises d'Allemagne pendant le quizième siècle et jusqu'à l'année 1523, époque de la réformation du chant par Luther. Le dixième et dernier paragraphe n'est pas un des moins intéressants; il renferme des notices sur les collections de cantiques spirituels de la fin du quizième siècle et du commencement du seizième, imprimés ou manuscrits, qui se trouvent dans quelques grandes bibliothèques de l'Allemagne. Il règne dans tout cela un grand esprit de recherche et cette solide érudition qui distingue les travaux des vrais savants. M. Hoffmann a publié une deuxième édition de son livre, considérablement augmentée et améliorée, à Hanovre, chez Charles Rümpler, en 1854, un volume in-8° de 540 pages. On a aussi de M. Hoffmann un recueil

intéressant d'anciennes pièces intitulé *Horr. Belgica*, dont les deux premiers volumes ont été publiés à Breslau et à Leipsick (1830-1857, 11 vol. in-8°. Une deuxième édition de ce recueil de poésies et de chants populaires de la Belgique et de la Hollande dans le moyen âge, avec un glossaire de l'ancienne langue flamande, a été donnée à Hanovre, en 1855-1858. M. Hoffmann y a publié, d'après d'anciens manuscrits, quelques chansons hollandaises du moyen âge, avec la musique. Ces pièces se trouvent dans le 2<sup>e</sup> volume. On lui doit aussi *Schlesische Volkslieder mit Melodien* (Chansons populaires de la Silésie avec les mélodies); Leipsick, 1842, in-8°. Enfin il a publié à Gand, en 1837, sous le titre de *Monumenta Elmonensia* (1), une complainte en roman du neuvième siècle sur le martyre de sainte Eulalie, et le chant sur la victoire de Louis III sur les Normands en 881, en ancien tudesque ou teutonique, d'après un manuscrit qui provient du monastère de Saint-Amand et se trouve aujourd'hui dans la bibliothèque de Valenciennes. Ce chant, découvert par Mabillon dans ce même manuscrit, en 1690, avait été envoyé par lui à Schilter, qui le publia d'abord séparément en 1696, puis le reproduisit dans son *Thesaurus antiquitatum teutonicarum*, mais avec une multitude de fautes dans le texte. M. Hoffmann a restitué ce précieux monument dans toute sa pureté. Malheureusement les mélodies de la complainte de sainte Eulalie et du chant sur la Victoire de Louis III ne se trouvent pas dans le manuscrit. En 1854, le même savant a entrepris, avec le D<sup>r</sup>. Oscar Schade, la publication d'un recueil littéraire, sous le titre de *Weimarisches Jahrbuch für deutsche Sprache, Litteratur und Kunst* (Annuaire de Weimar pour la langue, la littérature et l'art de l'Allemagne); Hanovre, C. Rümpler. Le premier volume contient une esquisse historique de M. Joachim Raff (p. 172-215) sur la place occupée par les Allemands dans l'histoire de la musique. Dans le deuxième volume on trouve (p. 148-172) un tableau succinct de l'existence de la musique et de son développement historique, par M. Charles-Émile Schneider. Un morceau intéressant et développé sur les chants populaires de la Thuringe par le D<sup>r</sup>. Oscar Schade, se trouve dans le troisième volume (p. 241-328). Quelques petites pièces relatives à la musique sont répandues dans les volumes suivants.

HOFFMANN (CHARLES-JEAN), écrivain allemand, né en 1804, dans le Mecklembourg, s'est

(1) *Elmonensis* vient de *Elmo*, ancien nom du monastère de Saint-Amand.

fait connaître par les ouvrages suivants : 1° *Beweis una Darstellung des ausgebildeten musikalischen Taktes der alten Griechen aus ihren eigenen Musikern* (Démonstration et preuves que les anciens Grecs ont connu la mesure en musique, tirées de leurs propres musiciens). On y a ajouté une traduction allemande des principaux passages grecs et latins, pour les amis de l'art qui ne sont pas versés dans les langues anciennes; Berlin, 1832, in-8° de 58 pages. — 2° *Die Wissenschaft der Metrik. Für Gymnasien, Studierende und zum Gebrauche bei Vorlesungen. Anhang I. Die antike Rhythmik und Musik in ihrem Verhältnisse zur Metrik. Anhang II. Regeln zum Deutschen Versbau* (la Science de la métrique, etc; 1<sup>er</sup> supplément : L'antique rythmique et la musique dans leurs rapports avec la métrique; 2° supplément : Règles de la construction des vers allemands; Leipsick, 1834, 188 pages in-8°.

**HOFFMANN** (CHARLES-JULES-ADOLPHE), né à Ratibor, en Silésie, le 16 février 1801, est fils de François Hoffmann, régent de chœur de l'église catholique de cette ville, mort le 9 février 1823. Après avoir appris la musique sous la direction de son père et terminé ses études, il a été nommé directeur du chœur de l'église catholique d'Oppeln, et professeur de chant au gymnase royal de cette ville. Il occupe encore en ce moment ces places. On doit à ce musicien instruit les ouvrages suivants : 1° *Die Tonkünstler Schlesiens, ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens von 960 bis 1830; enthaltend biographische Notizen über Schlesische Componisten, musikalische Schriftsteller und Pädagogen, Virtuosen, Sænger, etc.* (Les musiciens silésiens; essai pour l'histoire artistique de la Silésie depuis 960 jusqu'en 1830, contenant des notices biographiques sur les compositeurs, écrivains sur la musique, professeurs, virtuoses, chanteurs, etc., de la Silésie); Breslau, 1830, in-8° de 491 pages. Cet ouvrage, exécuté avec soin et exactitude, est un des meilleurs de ce genre; on peut même le considérer comme un modèle pour les biographies provinciales relatives à la musique. — 2° *Gesanglehre. Ein Leit-faden zum Gebrauche in den beiden obersten Classen der Stadtschulen und in den beiden untersten Gymnasialclassen, so wie für solche, die sich zur Aufnahme in Schullehrer-Seminare vorbereiten wollen* (Science du chant. Guide pour l'usage des classes supérieures des écoles de villes, et des classes inférieures de gymnases, etc.); Breslau, Aderholz, 1834, 75 pages in-4°. — 3° *Sammlung vierstimmige Gesänge zum Gebrauche beim öffentl. Gottesdienst auf ca-*

*thol. Gymnasien, so wie bei Begräbnissen* (Recueil de chants à 4 voix, à l'usage du service divin pour les gymnases catholiques, etc.); Breslau, Aderholz, 1830, gr. in-4°. Deuxième édition, ibid., 1831. Hoffmann a fourni au recueil de Hientzsch intitulé *l'Eufonia* plusieurs dissertations *Sur la littérature de la musique dans les dix-huitième et dix-neuvième siècles; sur l'histoire de la musique des troubadours provençaux, des ménestrels et des maîtres chanteurs; Sur la musique des Grecs et des Romains, etc.* Ses compositions publiées consistent en *Lieder* et chants, pièces pour le piano, quatre polonaises pour l'orchestre, et des mélodies à quatre voix pour le culte catholique. Il a laissé en manuscrit des concertos pour plusieurs instruments, beaucoup de morceaux pour l'église, quelques petits opéras et des pièces de piano.

**HOFFMANN** (J.-D.), facteur d'orgues à Hambourg, a inventé, en 1830, un instrument du genre de l'*Edolicon*, appelé *Rigabellum*.

**HOFFMANN** (C.-G.), pasteur de village de Freybourg, près de Breslau, né en 1803, dans la basse Silésie, est auteur d'une histoire abrégée des sociétés de chant et des fêtes musicales de la Silésie inférieure, qu'il a publiée sous ce titre : *Kurze Geschichte der Gesangsvereine und Gesangsfeste am Fusse des Niederschlesischen Gebirges*; Breslau, 1835, grand in-8°.

**HOFFMANN** (HENRI-THÉODORE), cantor et organiste à Friedland, né le 13 mars 1807, à Arnsdorf, près de Schmiedeberg, en Silésie, entra en 1826 à l'école normale protestante, à Breslau, et en fréquenta les cours pendant deux ans. En 1828, il entra comme précepteur dans une famille distinguée, à Rankau, près de Zobten, et conserva cette position jusqu'en 1830. Appelé alors comme second professeur à Falkenberg, il en remplit les fonctions pendant deux ans. En 1843 il obtint les places de cantor et d'organiste à Friedland. Précédemment il avait publié un manuel de musique sous ce titre : *Methodisches Leit-faden für den ersten Gesangsunterricht in Elementarschulen* (Guide méthodique pour l'enseignement élémentaire du chant dans les écoles primaires); Neisse, Th. Hennings, 1838, 1 vol. in-8°.

**HOFFMANN** (GUSTAVE), connu en Allemagne sous le nom de *Graben-Hoffmann*, compositeur de *Lieder* en vogue de l'époque actuelle, est né le 7 mars 1820, dans une petite ville du grand-duché de Posen, où son père était cantor et instituteur. Je n'ai pas d'autres renseignements sur cet artiste.

**HOFFMEISTER** (FRANÇOIS-ANTOINE), né

à Rothembourg, sur le Necker, en 1754, fut envoyé à Vienne par ses parents, à l'âge de quatorze ans, pour y étudier le droit; mais les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre de bonne musique dans cette ville éveillèrent en lui un goût irrésistible pour cet art. D'abord il ne le cultiva qu'en amateur et pour se délasser de ses études de jurisprudence; mais lorsque celles-ci furent achevées, il prit la résolution de se faire musicien, et déploya, pour la réalisation de son projet un zèle peu ordinaire. Devenu habile, il fut nommé maître de chapelle d'une église de Vienne; et plus tard établi dans cette ville un magasin de musique et une librairie. Vers la fin de 1798, il quitta son commerce, donna sa démission de la place de maître de chapelle, et se mit à voyager. Prague fut la première ville importante qu'il visita : il y fit exécuter deux fois, en 1799, son *Pater noster*, considéré comme un de ses meilleurs ouvrages. Il avait le projet de se rendre à Londres, mais arrivé à Leipsick, il y rencontra divers obstacles à la continuation de son voyage. Ce fut alors qu'il s'associa avec l'organiste Kühnel pour l'établissement d'un *bureau de musique*, devenu depuis lors et en peu de temps une des maisons les plus importantes du commerce de musique de l'Allemagne. Cependant, nonobstant les succès de son entreprise, Hoffmeister se fatigua bientôt des affaires; le désir de rentrer dans la vie paisible d'artiste le détermina à céder, en 1805, sa part du commerce de musique à son associé. Il retourna alors à Vienne, et y vécut dans le repos. Un asthme, dont il était tourmenté depuis plusieurs années, le mit au tombeau, le 10 février 1812.

Hoffmeister n'a jamais joui de la réputation d'un homme de génie, ni d'un savant compositeur; mais son style a du naturel et ne manque ni de grâce ni de brillant. Simple et modeste, sans prétentions et sans envie, il s'était fait beaucoup d'amis; la droiture de son cœur et la pureté de ses mœurs lui avaient mérité l'estime générale. Sa fécondité tenait du prodige. On en peut juger par un aperçu du catalogue de ses ouvrages. Ses compositions de musique religieuse sont en très-grand nombre, mais la plupart sont restées en manuscrit. Il a écrit pour le théâtre : 1° *Télémaque*, grand opéra, dont la partition arrangée pour piano a été publiée chez Spehr, à Brunswick. — 2° *Rosalinde, ou le pouvoir des fées*; idem, ibid. — 3° *L'Alchimiste*, opéra comique. — 4° *Le Coq domestique (Der Haus-Hahn)*; idem. — 5° *La Chasse magique*. — 6° *Le Naufrage*. — 7° *Le Siège de Cythère*. — 8° *Les Champs-Élysées*. —

9° *Le premier Baiser*. Mais c'est surtout dans la musique instrumentale que Hoffmeister a déployé une activité qui inspire l'étonnement. Pour la flûte seule on a de lui : 166 quatuors, 96 duos, 44 trios, 15 quintettes et 30 concertos. Parmi ses autres ouvrages on remarque : 1° *Symphonie à grand orchestre*, op. 65 (en ré); Leipsick, Peters. — 2° *Idem*, op. 66 (en ut); Bonn, Simrock. — 3° *Nocturne à 6 parties*, op. 61; Offenbach, André. — 4° *Nocturne (en ré)* pour violon, alto, violoncelle, 2 cors et basse; Leipsick, Peters. — 5° *Symphonies concertantes pour 2 clarinettes et basson*. — 6° *Deux suites de pièces d'harmonie à 6 et à 8 parties*. — 7° *Sérénade pour 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons et contrebasse*; Bonn, Simrock. — 8° *Variations pour 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons*; Leipsick, Peters. — 9° *Quarante-deux quatuors pour 2 violons, alto et basse, divisés en 12 œuvres*; Vienne, Offenbach et Leipsick. — 10° *Dix-huit trios pour 2 violons et basse*; ibid. — 11° *Cinquante-deux duos pour 2 violons, pour violon et alto, ou pour violon et violoncelle*; ibid. — 12° *Deux concertos pour piano*; Paris, Naderman; Offenbach, André. — 13° *Cinq quatuors pour piano, violon, alto et basse*. — 14° *Onze trios pour piano, flûte ou violon et violoncelle*. — 15° *Vingt-cinq sonates pour piano et flûte ou violon*. — 16° *Douze sonates pour piano seul*; beaucoup d'autres morceaux pour divers instruments, etc., etc. Oh! stérile fécondité!

**HOFHAIMER** (PAUL, ou JEAN-PAUL, selon quelques écrivains), organiste de la cour de l'empereur Maximilien I<sup>er</sup>, naquit en 1419, à Rastadt, sur la frontière de la Styrie. On ignore le nom du maître qui le dirigea dans ses études de musique, et qui lui apprit à jouer de l'orgue; mais tous les témoignages contemporains se réunissent pour le faire considérer comme le plus savant musicien allemand de son temps et comme ayant été également habile dans la composition, et dans l'art de jouer de l'orgue et de divers autres instruments. Jean Cuspinien (en allemand *Spießhammer*), bibliothécaire de l'empereur Maximilien, dit de lui dans son *Diarium*, ou Journal de la conférence qui eut lieu en 1518, à Vienne, entre l'empereur et les rois de Hongrie, de Bohême et de Pologne, que Paul Hofhaimer fut le prince des musiciens (de son pays), et qu'il jouait supérieurement de plusieurs instruments (1). Plus loin, il ajoute que ce maître n'avait point d'égal

(1) *Quæ omnia (instrumenta) Paulus musicorum principis, cum illo simul, quod ipse reperit ex cornibus, a plissimo tangebant.*

dans toute la Germanie (1). Ottmar Nachtigall (Luscinius) en parle en termes plus admiratifs et plus explicites encore, lorsqu'il dit que ses compositions, dans lesquelles il savait toujours tenir le milieu entre des développements fastidieux et des formes écourtées, étaient, malgré la plénitude de leur harmonie, toujours intelligibles et claires, et qu'on ne les trouvait jamais sèches ou sans effet. Son style, dit-il, n'est pas seulement savant, mais aussi agréable et fleuri que majestueux et correct. Il ajoute que ce grand homme n'a trouvé dans l'espace de trente ans personne qui l'égalât, encore moins qui le surpassât (2). Maximilien avait succédé à Frédéric III en 1493; il y a lieu de croire que Hofhaimer entra à son service à peu près vers le même temps, car on vient de voir qu'il y passa environ trente ans : on sait de plus qu'il vécut quelques années dans le repos à Salzbouurg, et qu'il y mourut, en 1537, dans une maison qui porte encore son nom.

Ottmar Nachtigall nous a conservé les noms des élèves les plus distingués de ce maître; ce sont Buschner de Constance, Jean Kötter de Berne, Conrad de Spire, Schachinger de Padoue, Wolfgang de Vienne, et Jean de Cologne.

Dans le *Triomphe de Maximilien* peint par Albert Durer en 1512, et gravé sur bois par Jean Birkmayer, on voit un char sur lequel se trouve un jeu de *regal* et un *positif* d'orgue, joués par Hofhaimer, avec cette inscription : *Paulus Hofhaimer, Organistmaister*, et ces six mauvais vers rimés en vieux allemand :

Regal, darzu das Positiv,  
Die Orgel auch mit manchen Griff  
Hab ich mit Stimmen woll gezierdt,

(1) Et in organis magister Paulus, qui in universa Germania parem non habet, respondit.

La relation d'où ces deux passages sont tirés se trouve dans les éditions du traité de Caspimien intitulé : *De Caspibus adque imperatoribus a Julio Casare ad Maximilianum primum*, datées de Bâle, 1661, de Francfort, 1691, et de Leipsick, 1699. Cette pièce a été aussi réimprimée dans les *Scriptores Rerum Germanicarum* de Freher, t. II.

(2) Non illam protensa in longum Camana, ulli fastidium reddat, non brevitas displicibilem. Nihil non patente erumpit motu, ubi ubi ille manus animumque intendit. Nihil seipsum apparet, nihil frigidum, et neque languet quippiam in illa angelica harmonia : quin immo ubi vena, et patente motu, fervent et succulenta sunt omnia. Mira articulorum lentitas non frangit sublimem illius modulandi majestatem. Neque vero illi satis est eruditum resonasse, nisi etiam amicum quiddam et floridum amplexerit.....

Atque vir tantus, nunc quidem supra triginta annos in magisterio suo amens, quem cultus, qui in hoc opus nervos omnes intenderunt, longe post se reliquerit, nullum se passum est superare ac ne aquare eundem. (Mausurgia, p. 16.)

Nach rechter Art auch ordnert,  
Aufs allerpest nach Meisterchaft.  
Wie dann der Kaiser hat geschafft.

L'empereur donna à cet artiste des lettres de noblesse, et le roi de Hongrie le fit chevalier de l'Éperon d'or, après lui avoir entendu jouer de l'orgue au *Te Deum* chanté à l'église de saint-Étienne, lors de la réunion des quatre monarches à Vienne, en 1515. Lipowsky nous apprend qu'un témoignage d'admiration pour le talent de Paul Hofhaimer, la ville d'Augsbourg lui accorda le droit de bourgeoisie, en 1518. Lipowsky s'est trompé en plaçant la date de la mort de cet artiste en 1557, car on voit par l'avertissement de ses *Harmonia*, *quales sub ipsam mortem cecinit*, imprimées en 1530, qu'il avait cessé de vivre depuis deux ans.

Également habile à jouer le clavier à la main et la pédale de l'orgue, Hofhaimer jouait aussi du luth avec une rare perfection. Comme compositeur, il est parmi les anciens artistes allemands le moins connu par ses ouvrages, à cause de l'excessive rareté de ceux-ci. L'auteur de l'article relatif à ce musicien qui se trouve dans le *Lexique universel de la musique* publié par Schilling nous apprend que la bibliothèque impériale de Vienne possède cinq volumes in-4° manuscrits de morceaux pour le luth, de canon et de contrepoints à 3, 4 et 5 voix, de sa composition. Deux ans après la mort de Hofhaimer, on a publié les mélodies qu'il avait composées sur les odes d'Horace et de quelques autres poètes, sous ce titre : *Harmonia poetice Pauli Hofheimerti, viri equestri dignitate insignis ac muzici excellentis, quales sub ipsam mortem cecinit, qualesque antehac nunquam rursus, tum vocibus humanis, tum etiam instrumentis accomodatissimè. Quibus præfixus est libellus plenus doctissimorum virorum de eodem D. Paulo testimonis. Una cum selectis ad hæc rem locis, et poetis, accomodationibus, versum decantandis, tum prælegendis; Norimbergæ, apud Johan. Petreum. Anno MDXXXIX.* petit in-8°. Ce titre se trouve seulement à la partie de ténor; les autres voix sont superius, media vox et bassus. Les 19 premiers feuillets, non chiffrés, renferment des pièces à la louange de Hofhaimer, des inscriptions pour placer sur sa maison, pour son portrait peint par Lucas Cranach, des épitaphes pour lui, pour le tombeau de son père et celui de sa femme, *Marguerite Kellerin*, la plupart en vers. L'ouvrage renferme 33 chants à quatre voix, de Paul Hofhaimer, et 11 de Senefel, sur 19 odes d'Horace et d'autres poésies de Virgile, Martial, Catulle, enfin, des *Bymnen* de Prudence et de Philippe Gualdus. L'impre-

sion est fort belle. Gerber dit qu'on trouve dans la bibliothèque de Zwickau une collection de chansons profanes à 4 voix, imprimées en 1548, in-4°, qui renferme des pièces de Hofhaimer.

**HOFMANN** (Cristian), chanteur à Crossen, né à Guben (Basse-Lusace), dans la seconde moitié du dix-septième siècle, est auteur d'un traité de musique dont Gerber possédait un exemplaire, et qu'il a cité sous ce titre : *Musica Synoptica, qua titrones diligenter erudiendi, tandem ad artis hujus perfectionem pervenire queant*. Gubens, 1670, apud Christoph. Gruber, impensis authoris, in-8°. Gerber remarque avec raison que Walther s'éloigne de cette tradition en indiquant cet ouvrage comme étant écrit en allemand, nonobstant le titre latin, et plaçant la date de l'impression en 1690. Cependant il semble l'avoir vu, car il dit que le livre traite des proportions et des voix. D'autre part Adelung, dans son supplément au Lexique des savants de Jocher, cite un autre *Chrétien Hofmann*, né à Breslau, qui étudia à Jéna, y fut fait magister en 1668 et y passa sa vie, comme auteur d'une courte méthode de chant intitulée : *Kurze Anweisung zur Singkunst*, Jéna, 1689, in-8°, mais sans affirmer que l'ouvrage soit réellement de ce Chrétien Hofmann. Gerber pense que cette méthode pourrait n'être qu'une deuxième édition de l'ouvrage du chanteur de Guben, ou une traduction allemande. Hofmann n'a point éclairci le fait dans son Dictionnaire des musiciens de la Silésie. Forkel n'indique, dans sa Littérature générale de la musique, que la méthode de chant publiée à Jéna, et par une singularité inexplicable, Lichtenhal et M. Charles-Ferdinand Becker, qui avaient sous les yeux le nouveau Lexique de Gerber, et qui s'en sont servis souvent, ne suivent que Forkel pour cet objet, le premier dans sa Bibliographie générale de la musique, le second dans l'ouvrage qu'il a publié sous le titre de *Systematisch-Chronologische Darstellung der Musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit*; Leipzig, 1836, gr. in-4°. Pour moi, je puis faire cesser toute incertitude, et démontrer qu'il ne s'agit que d'un seul auteur et d'un seul livre, dont il y a eu au moins quatre éditions, en latin et en allemand; car j'en possède une où l'auteur est appelé *Gubensis* et dont le titre est : *Musica synoptica, oder Kurze und richtige Anweisung zur Singkunst*; Zittau, 1693, in-8°.

**HOFMANN** (...), facteur d'orgues et d'instruments, breveté du duc de Götting, inventa en 1779 un grand piano double, où deux claviers étaient placés aux deux extrémités, pour être joués par deux personnes. Les quatre claviers

pouvaient être réunis et joués par un seul exécutant. Le duc de Saxe-Gotha a fait l'acquisition de cet instrument. On a reproduit plusieurs fois cette invention comme une nouveauté.

**HOFMEISTER** (Adolphe), fils d'un éditeur de musique de Leipzig, est né dans cette ville, vers 1818. Il a donné une troisième édition, très-augmentée et améliorée, du catalogue général de la musique publiée en Allemagne, connu sous le titre de *C. F. Whistling's Handbuch der musikalische Literatur* (Manuel de la Littérature musicale de C.-F. Whistling); Leipzig, Frédéric Hofmeister (père), 1845, 1 fort volume in-4°, en 3 parties, formant ensemble plus de 700 pages. En 1852, M. Adolphe Hofmeister a donné un volume de supplément du même ouvrage, en 382 pages (même format), à la même adresse.

**HOFSTETTER** (Le P. Romain), moine d'un couvent d'Amerbach, près de Miltenberg, vécut dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle. Dans sa vieillesse il devint sourd; il mourut dans son cloître, en 1785. En 1777, on a gravé à Amsterdam six quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 1, de la composition de ce moine. Six autres quatuors, op. 2, ont été publiés à Mannheim, peu de temps après. On connaît aussi deux *Kyrie* en manuscrit sous son nom.

**HOGARTH** (Georges), secrétaire de la Société philharmonique de Londres, est né dans cette ville, vers 1808. Il s'est fait connaître comme écrivain par une Histoire de l'opéra en Italie, en France, en Allemagne et en Angleterre, dont la plus grande partie n'est qu'une compilation des livres du P. Menestrier, d'Arteaga, de Burney et de quelques auteurs français. Cet ouvrage a pour titres : *Memoirs of the musical drama with numerous portraits*; Londres, 1838, 2 vol. in-8°. Une deuxième édition, resserrée en quelques parties, particulièrement en ce qui concerne les premiers temps du théâtre musical, a paru sous ce titre : *Memoirs of the opera in Italy, France, Germany and England*; Londres R. Bentley, 1851, 2 vol. in-8°. Cette édition ne renferme que les portraits de mesdames Mara et Crouch. On a aussi de M. Hogarth un volume intitulé : *Musical History, Biography, and Criticism, being a general survey of music from the earliest period to the present time* (Histoire, biographie et critique musicale, ou tableau général de la musique depuis les premiers temps jusqu'à l'époque actuelle); Londres, Parker, 1835, 1 vol. in-8° de viii et 432 pages. C'est un livre de peu de valeur.

**HOHENBAUM** (D.-C.); on a sous ce nom trois articles qui ont été publiés dans la *Gazette musicale* de Leipzig; le premier a

pour titre *Gedanken über den Geist der heutigen deutschen Setzkunst* (Idées sur l'esprit des compositions allemandes de l'époque actuelle), t. VII, p. 397. Le deuxième est intitulé, *Ueber Belegung und Beförderung des Volksgesangs, nebst einer Aufforderung an Freunde desselben* (Sur l'origine et le perfectionnement des chants populaires), tome XVI, p. 813. Le troisième a pour titre : *Von der Verschiedenheit des musikalischen Talents* (Sur la diversité des talents musicaux), idem, pages 261 et 277.

#### HOHENZOLLERN - HEICHINGEN

(FRÉDÉRIC-GUILLAUME-CONSTANTIN, prince de), né le 16 février 1801, a succédé à son père, le 13 septembre 1838. Amateur de musique distingué et compositeur pour le chant, il a écrit des mélodies qui ont été recherchées en Allemagne. Parmi ces productions, on remarque : 1° *Der Fremdling* (l'Étranger), chant à voix seule avec piano ; Mayence, Schott. — 2° *Des Mädchens Klage* (Plainte de la jeune fille), de Schiller ; Offenbach, André. — 3° *Schiffers Abendlied* (Chant du soir des matelots), pour soprano ou ténor, avec piano et violoncelle ; Stuttgart, Hallberger. — 4° Six *Lieder* allemands à voix seule, avec piano. — 5° Six *Lieder* pour soprano ou ténor, avec piano ; Cologne, Eck.

**HOHLFELD** (JEAN), mécanicien de Berlin, vivait vers le milieu du dix-huitième siècle, et s'est fait connaître avantageusement par deux inventions relatives à la musique. La première était une machine destinée à être attachée à un clavecin pour écrire les improvisations d'un compositeur. Elle consistait en un mécanisme qui faisait tourner deux cylindres, dont l'un recevait le papier qui se déroulait de dessus l'autre pendant l'exécution, après qu'un crayon y avait marqué certains signes de convention, qu'il fallait traduire ensuite en notes. Ces signes correspondaient à chaque touche, et marquaient de plus la durée de chaque son. Hohlfeld avait exécuté cette machine à la demande d'Euler, après que cet illustre géomètre lui eut expliqué les différents problèmes qu'il y avait à résoudre pour atteindre complètement le but. L'invention fut soumise à l'Académie de Berlin, en 1752. Déjà, en 1747, il avait paru dans les *Transactions philosophiques* de Londres un morceau sur une machine du même genre imaginée par un ecclésiastique anglais, nommé *Creed* (voy. CREEK et FREEKE) ; mais Hohlfeld paraît être le premier qui ait exécuté une machine de cette espèce, renouvelée et modifiée depuis lors par d'autres (voy. ENGRAMELLE ; UNGER, CAREYRE, BAUDOUIN, GUÉRIN, WETZEL. PAPER et ADORNÉ), mais toujours sans

atteindre le but. Considérant qu'il existait dans le procédé de Hohlfeld d'assez grandes imperfections à l'égard de la traduction des signes, l'Académie de Berlin ne crut pas que le problème était complètement résolu ; elle se borna à donner son approbation aux parties ingénieuses de la machine, et accorda une légère somme à l'inventeur pour l'indemniser de ses dépenses. Le clavecin resta pendant plusieurs années dans les salles de l'Académie ; puis Hohlfeld le reprit pour le perfectionner. Il transporta la machine et l'instrument dans une maison de campagne près de Berlin ; mais un incendie les détruisit peu de temps après.

La seconde invention de Hohlfeld, ou plutôt le perfectionnement d'une invention déjà fort ancienne, fut un clavecin monté de cordes de boyau et joué par un archet mécanique. Saitant la description qui en a été donnée, les cordes étaient attirées par de petits crochets vers l'archet qui était mis en mouvement par une poëie. L'instrument fut présenté, en 1754, au roi de Prusse Frédéric II, qui accorda une récompense à l'inventeur. On manque de renseignements sur la vie de Hohlfeld ; mais Unger (voy. ce nom) nous apprend, dans son *Projet d'une machine au moyen de laquelle tout ce qui est joué sur le clavecin est noté par lui-même* (p. 38), que ce mécanicien mourut en 1770.

**HOLAN** (WENCESLAS-CHARLES), excellent organiste du dix-septième siècle, naquit vers 1645, à Rowno, en Bohême. Après avoir achevé ses études littéraires et musicales, il fut nommé organiste de la collégiale de Saint-Pierre-et-Saint-Paul, à Prague. On a de lui deux livres de chants pour les églises de la Bohême, dans la langue nationale. Le premier a pour titre : *Cepella regia musicales seu Kancynonal a Zmislav spevnj na wssechny Swatky a Slawnosti wyroncnj*, etc. ; Prague, 1693, in-fol. Le deuxième est intitulé : *Kancynonal w Starem Měste Praském w wolké Karlowé Zollegi*, etc. ; Prague, 1694, in-fol. On a aussi du même artiste une Passion en langue bohémienne ; elle a pour titre : *Passyge P. Geziffe Krista nyawelky Pákt podle Sepsanj Swatého Zána* ; Prague, 1692, in-fol. Cette Passion a été réimprimée, en 1721, avec celle qu'on chante à Prague, dans les églises catholiques le jour des Rameaux.

**HOLBACH** (PAUL THYRY, baron d'), littérateur médiocre et l'un des coryphées de la philosophie matérialiste du dix-huitième siècle, naquit au commencement de 1723, à Heideisheim, dans le Palatinat. Ayant été envoyé fort jeune à Paris, il y passa sa vie, entouré de gens de lettres et de savants, et y mourut le 21 janvier 1789. Il était membre des Acad-

mies de Saint-Petersbourg, de Manheim et de Berlin. On a du baron d'Holbach un très-grand nombre d'ouvrages de tout genre, de traductions et d'écrits polémiques; mais aucun ne porte son nom. Parmi ceux qu'on lui attribue, on remarque les suivants : 1° *Arrêt rendu à l'amphithéâtre de l'Opéra contre la musique française*; Paris, 1752, in-8°. — 2° *Lettre à une dame d'un certain âge, sur l'état présent de l'Opéra. En Arcadie* (Paris), aux dépens de l'Académie royale de musique, 1752, in-8° de 11 pages. Le baron d'Holbach s'était rangé dans le parti de J.-J. Rousseau et de Grimm, en faveur de la musique italienne contre la musique française, à l'occasion de la farouche dispute sur les *bauffons*. Les autres écrits du baron d'Holbach n'ont point de rapport avec la musique.

**HOLBEIN** (FRANÇOIS DE), acteur, auteur dramatique et directeur de théâtres en Allemagne, est né en 1779, à Zizersdorf, près de Vienne. Il fut d'abord employé à la direction des loteries de Lemberg; mais bientôt, fatigué de l'aridité de ses fonctions, il se livra à des études littéraires, et cultiva les arts dans l'espoir de se créer une existence plus conforme à ses goûts. Sous le nom supposé de *Fontano*, il débuta au théâtre de Fraustadt, ville polonaise, aux frontières de la Silésie. Son accent autrichien nuisit à son succès, et il se vit contraint de vivre à Berlin, en donnant des leçons. En 1798 il débuta de nouveau au théâtre, d'après le conseil d'Ilffland, mais ne fut pas plus heureux. Il se mit alors à voyager et fit, par hasard la connaissance de la comtesse de Lichtenau, qui, séduite par son extérieur agréable, l'épousa. Il se croyait au comble de la fortune; mais son attente fut si cruellement trompée, qu'il fut trop heureux de racheter sa liberté par un divorce. Après avoir demeuré à Breslau depuis 1804 jusqu'en 1806, il retourna à Vienne, et commença à écrire pour la scène. Plus tard il fut directeur des théâtres de Würzburg, Bamberg, Hanovre, Prague, et de nouveau à Hanovre. En 1848 il a été nommé intendant du théâtre impérial, à Vienne. Pendant son séjour à Breslau, il y a publié un petit ouvrage qui a pour titre : *Ueber den æsthetischen Werth der theatralisch-musikalischen Dichtungen* (Sur le mérite esthétique des drames lyriques).

**HOLCOMBE** (HENRI), un des premiers chanteurs de l'Opéra anglais, au commencement du dix-huitième siècle, donna sa démission peu de temps après son début, et vécut en donnant des leçons de clavecin. On a de lui un chant sur ces paroles : *Happy hours all hours excelling* :

ce morceau a été inséré dans la collection qui a pour titre *Musical Miscellany*. Peu d'années avant sa mort, Holcombe publia une collection de douze chansons avec la basse chiffrée pour l'accompagnement du clavecin, sous ce titre : *Musical Medley, or a collection of english songs and capitlas set in Musick*; Londres, 1745. Il est mort à Londres, vers 1750.

**HOLDEN** (JEAN), professeur de musique à l'université de Glasgow, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, paraît être né en Écosse. Le silence gardé par les biographies anglaises sur ce musicien, ou plutôt l'indifférence de tous les historiens de la musique et des compilateurs d'anecdotes musicales de la Grande-Bretagne, doit causer d'autant plus d'étonnement, que Holden est l'auteur du meilleur traité de musique publié en Angleterre depuis plus d'un siècle. Cet ouvrage a pour titre : *An Essay towards a rational System of Music* (Essai sur un système rationnel de la musique); Glasgow, 1770, petit in-4° obl. de 148 pages, à 2 colonnes, avec 12 planches de musique. Le livre est divisé en deux parties : la première contient les éléments de la musique pratique; la seconde, la théorie de la science. Placé au temps du succès décidé de la théorie harmonique de Rameau, il était difficile que Holden ne se laissât pas entraîner par les avantages apparents du système de la *basse fondamentale*, mis en vogue par celui-ci; mais nonobstant cette erreur, on doit avouer qu'il règne dans son livre un esprit philosophique qu'on chercherait en vain dans les traités de musique écrits à la même époque, et qui même aujourd'hui le rend digne d'attention. Holden a très bien vu que la constitution de la tonalité détermine des rapports métaphysiques entre les diverses notes de la gamme; mais il s'est trompé quand il a dit que le premier son étant donné, tous les autres suivent nécessairement à leurs distances respectives; car il y a plusieurs formes possibles de gammes, en partant d'une même tonique. On doit aussi louer cet écrivain d'avoir compris que la science de l'harmonie ne peut pas résulter uniquement de la constitution des accords isolés, et que la succession de ces accords exerce une grande influence sur leurs diverses modifications. Quant au mécanisme de ces modifications, il n'en a point eu connaissance.

Un autre musicien nommé *Holden* (P. P.) s'est fait connaître, dans la première partie du siècle actuel, par la publication de plusieurs recueils d'airs de divers pays avec accompagnement de harpe. Il paraît être Irlandais de naissance. Ses recueils ont pour titres : 1° *Twelve select foreign Melodies* (12 mélodies étrangères

et choisies avec piano); Londres. — 2° *Collection of old slow and quick tunes, arranged for the harp, piano-forte, or bagpipes* (Collection d'anciennes mélodies lentes et vives, arrangées pour la harpe, le piano, ou la cornemuse); Londres (s. d.). — 3° Collection d'airs irlandais choisis, arrangés pour la harpe ou le piano; Londres (s. d.), en deux parties.

**HOLDER** (WILLIAM), docteur en théologie, chanoine d'Ely, résident de Saint-Paul, et sous-doyen de la chapelle royale, naquit en 1614, dans le comté de Nottingham, et fit ses études à Cambridge, dans Pembroke-hall. Peu de temps après la restauration, il devint aumônier du roi et membre de la Société royale de Londres. En 1642, il fut nommé recteur à Blethingdon. Il mourut à Londres, le 24 janvier 1696, à l'âge de quatre-vingt-deux ans. Homme instruit, non-seulement dans la musique, mais aussi dans les sciences et la littérature, il attira sur lui l'attention du monde savant, en 1759, par une tentative heureuse qu'il fit sur un sourd-muet de naissance, fils de lord Popham, à qui il rendit l'usage de la parole. Ce fut le premier essai de ce genre qui réussit. Les études de Holder pour cette cure merveilleuse le conduisirent à diverses découvertes sur le mécanisme du langage, qu'il publia dans un livre intitulé : *Elements of Speech* (Éléments du discours, ou essai de recherches sur la production naturelle du son des lettres, avec un appendice concernant les sourds-muets); Londres, 1669, in-8°. Burney recommande ce livre, comme utile aux poètes lyriques et aux compositeurs de musique vocale. Holder était déjà fort vieux lorsqu'il fit paraître un ouvrage, sous ce titre : *A Treatise of the natural Grounds and Principles of Harmony* (Traité des fondements naturels de l'harmonie); Londres, 1694, in-8°. Une deuxième édition de ce livre parut dans la même ville, en 1701, in-8°. Il y en a une troisième, qui a été inconnue à Forkel, à Lichtenthal et à M. Charles-Ferdinand Becker : elle a été publiée à Londres, en 1731, 1 vol. in-8° de 206 pages. On y a joint la deuxième édition des règles de Godefroid Keller (voy. ce nom) pour accompagner la basse continue sur l'orgue et le clavecin. Le premier chapitre du livre de Holder et son appendice renferment de très-curieuses recherches sur l'origine de l'harmonie, considérée dans l'analogie des phénomènes résultant des vibrations d'une corde avec les expériences de Galilée sur les vibrations du pendule. Continuant dans les chapitres suivants ses recherches sur la même analogie, d'après la doctrine de Galilée, Holder en déduit la théorie des consonnances, des accords conson-

nants et des dissonnances. En général ce livre est entièrement consacré à la théorie physique et mathématique de la musique : je le considère comme un des meilleurs ouvrages qu'on a écrits sur cette matière. Holder y traite ces sujets difficiles avec beaucoup de clarté. Parmi les manuscrits de la bibliothèque du Musée britannique, on trouve (n° 1388, 3) quelques lettres adressées à Holder, particulièrement sur son traité de musique, et renfermant quelques objections contre sa théorie. Ce savant était aussi compositeur de musique : on trouve de lui quatre antiennes à trois voix bien écrites, dans un recueil de musique d'égise manuscrite au Musée britannique : ce recueil a appartenu au docteur Tedway. Le portrait de Holder a été gravé à Londres par Hoggan, en 1682, in-fol. : Hawkins en a donné une copie dans le 4<sup>e</sup> volume de son *Histoire de la musique* (p. 541).

**HOLDER** (JOSEPH-GUILLAUME), bachelier en musique de l'université d'Oxford, est né à Londres, en 1765. Dans son enfance, il fut placé comme enfant de chœur à la chapelle royale, sous la direction du docteur Nares, près de qui il resta sept années. Rentré chez son père, il se livra à de sérieuses études, et fut bientôt en état de remplacer Reinhold comme organiste de Saint-Georges-le-Martyr. Il eut ensuite l'orgue de l'église Sainte-Marie, à Bungoy, dans le comté de Suffolk. Après avoir rempli les fonctions de cette place pendant dix-huit ans environ, il se retira à Essex, près de Chelmsford, où il vivait encore en 1824. En 1792 il s'est fait recevoir bachelier en musique, à l'université d'Oxford. Holder a composé beaucoup de musique pour le piano, des glees, des chansons, etc. On connaît aussi de lui une messe, un *Te Deum*, et quelques antiennes.

**HOLLAND** (JEAN-DAVID), né en 1748, près de Herzberg, dans le Hanovre, fut directeur de musique à l'église Sainte-Catherine de Hambourg, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a publié quelques petites pièces pour le piano, quelques chants avec accompagnement de cet instrument, et a écrit, en 1786, un oratorio intitulé *Die Auferstehung Christi* (la Résurrection de Christ). On a aussi de lui un extrait à grand orchestre pour la tragédie de *Hamlet*, composé en 1790, et qui a été publié à Berlin, chez Hummel.

**HOLLAND** (CONSTANTIN), né en 1798, étudia la théologie à l'université de Breslau en 1822, et y fut membre d'une société de musique qui s'était formée parmi les étudiants. Il y exécuta plusieurs concertos sur le flûte. Holland quitta l'université en 1823 pour se livrer exclusivement à



l'étude de l'art, et fut nommé directeur de musique du théâtre de Breslau, en 1829. Il a publié quelques morceaux arrangés pour le piano, des rondos et des variations pour cet instrument. Le 10 mai 1829 il fit chanter, dans un concert donné au bénéfice des victimes de l'inondation de la Prusse occidentale, un air de sa composition avec accompagnement d'orchestre. En 1832 on le trouve comme ténor au théâtre de Königsberg, et dans la même année il y fait exécuter une Ouverture de sa composition. Deux ans après, il était à Pétersbourg; puis il retourna en Allemagne, et chanta à Dessau en 1835. En 1837 il était de nouveau à Pétersbourg. Il paraît s'être fixé en Russie; car il chantait à Moscou en 1843. Sa femme, cantatrice dramatique, dont le nom de famille était *Kainz*, fut d'abord attachée au théâtre de Königsberg. Plus tard, elle paraît s'être séparée de son mari, car elle chantait à Vienne en 1836, sous le nom de *M<sup>me</sup> De Kestelot*.

**HOLLANDER (JEAN)**, ou plutôt **JEAN DE HOLLANDE**, fut un des compositeurs belges de la première partie du seizième siècle, dont on publia des chansons à quatre, cinq et six parties dans les recueils de Tylman Susato, en 1543 et 1558. Ces recueils ont pour titres : 1° *Chansons à quatre parties, auxquelles sont contenues XXXI nouvelles chansons, convenables tant à la voix comme aux instruments. Livre I. A Anvers, par Tylman Susato, 1543.* — 2° *Le XII<sup>e</sup> Livre contenant XXX chansons amoureuses à cinq parties par divers auteurs; ibid., 1558.* Dans ces recueils, Hollander est nommé *Jean de Hollande* : vraisemblablement son nom véritable était *Jans*.

**HOLLANDER (CHRÉTIEN)**, contrapuntiste du seizième siècle, fut ainsi nommé parce qu'il était né en Hollande, vers 1520. Son nom véritable était *Chrétien Jans*. Ce renseignement est fourni par la liste des maîtres de chapelle de l'église Sainte-Walpurge ou Walburge, d'Audenarde (Flandre orientale), qui existe dans un registre de cette église. On y lit : 1549. *Christiaan Jans zone, gezeid de Hollandere, wordt afgedankt ten jare 1557, etc.* (Chrétien, fils de Jans, dit le *Hollandais*, fut congédié dans l'année 1557) (1). Il avait succédé en 1549 à maître Antoine Lierts dans la place de maître de chapelle de Sainte-Walburge. Le terme *congédié*, ou *remercié* (*afgedankt*) ne signifie pas que l'artiste fut renvoyé

de son emploi, mais qu'il reçut sa démission honorable, sur sa demande, parce qu'il était alors appelé au service de l'empereur Ferdinand 1<sup>er</sup>, qui régna depuis 1556 jusqu'en 1564. Après la mort de ce prince, il resta au service de Maximilien II, qui succéda à Ferdinand, le 25 juillet 1564; car il composa un chant à six voix à la louange de cet empereur : ce morceau a été publié par Pierre Joannelli, dans le cinquième livre de son *Novus Thesaurus musicus* (Venise, Antoine Gardane, 1568, in-4°). Lipowsky dit, dans sa Biographie des musiciens bavaïrois, que Hollander fut nommé maître de chapelle de Munich par le duc de Bavière Guillaume V (1), après avoir été simple musicien dans cette chapelle : il y a certainement une erreur dans cette assertion, car *Roland de Lassus* fut nommé par le même prince maître de sa chapelle en 1562, et occupa ce poste jusqu'à sa mort, en 1595. Or Hollander ne figurait plus parmi les musiciens de la chapelle, de Munich en 1593, comme le prouve un état de ces musiciens publié par H. Delmotte, dans sa notice sur *Roland de Lattre*; d'ailleurs, il aurait été alors trop vieux pour devenir le successeur de celui-ci. Il est vraisemblable que Lipowsky a confondu les hommes et les époques, et qu'il a voulu parler du musicien qui est l'objet de l'article suivant, lequel ne fut pas le successeur, mais le prédécesseur de Roland de Lassus. Toutefois, un fait reste incertain, à savoir si Chrétien Jans, dit le *Hollandais*, est entré au service du duc de Bavière comme chapelain de sa chapelle, après avoir été attaché à celle de l'empereur. La publication de ses ouvrages à Munich et à Nuremberg, depuis 1570 jusqu'en 1575, donne de la vraisemblance à l'affirmative. La date de la mort de cet artiste est inconnue jusqu'à ce jour. On a de Chrétien Hollander les ouvrages suivants : 1° *Cantiones variae* 4, 5, 6, 7 etiam atque 8 vocum ad varia instrumenta apt.; Munich, 1570, in-4°. — 2° *Neue teutsche geistliche und weltliche Liedlein, mit 4, 5, 6, 7 und 8 Stimmen, welche ganz lieblich zu singen, und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen* (Nouvelles petites chansons sacrées et profanes à 4, 5, 6, 7 et 8 voix, lesquelles sont agréables à chanter et à jouer sur tous les instruments); Munich, 1570, in-4°. Jean Pichler, de Schwandorf, a recueilli les motets à trois voix de Hollander et les a publiés sous ce titre : *Triciniumum, quæ sunt eius vocis*,

(1) Il est à remarquer que Chrétien Hollander est appelé *Christiaan de Hollanda*, dans le XI<sup>e</sup> Livre, contenant XXXIX chansons amoureuses à 4 parties, imprimé à Anvers, par Tylman Susato, en 1549.

(1) Il veut dire Guillaume II, car il n'y eut jamais cinq ducs de Bavière du nom de Guillaume. Albert, fils de Guillaume 1<sup>er</sup>, mourut en 1579, et son fils Guillaume II lui succéda, puis réunit en 1598 le gouvernement de ses États à Maximilien 1<sup>er</sup>, son fils.

*tum omnis generis instrumentis musicis commodissime applicari possunt, Fasciculus collectus et in lucem editus studio et opera Joannis Pichleri Schwandorfensis. Monachii per Ad. Berg, 1573, in-4°.* Enfin on a sous le nom de Hollander : *Neue auserlesene teutsche Lieder mit fünf und mehr Stimmen zu singen und auf allerley instrumenten zu gebrauchen* (Nouvelles Chansons allemandes choisies à 5 et un plus grand nombre de voix pour chanter et pour l'usage de toute espèce d'instruments) ; Nuremberg, Dietrich Gerlach, 1575, in-4° obl. Les cinq livres du *Theaurus musicus* publié par Pierre Joannelli (Veuse, 1568, in-4°) contiennent dix-huit motets à 4, 5, 6 et 8 voix de Chrétien Hollander. M. Commer, de Berlin (voy. ce nom) a publié en partition, dans la belle collection intitulée *Collectio operum musicorum Batavorum sæculi XVI* (Mayence, Schott), dix-neuf motets à 4 et 5 voix de cet excellent artiste, dont le nom a eu de la célébrité, mais qui en méritait davantage ; car son style a une élégance, une clarté, une pureté d'harmonie digne des plus grands maîtres. Toutes les voix chantent bien ; les motifs d'imitation n'ont rien de vulgaire, et les entrées des différentes parties se font souvent d'une manière inattendue, bien qu'elles soient toujours tonales. Cette musique a d'ailleurs le mérite d'un caractère rythmique qui était rare dans les œuvres des contemporains de Chrétien Hollander.

**HOLLANDER (SÉBASTIEN)**, ou **HOLANDER**, musicien hollandais, né à Dordrecht, à la fin du quinzième siècle, fut maître de chapelle de Guillaume I<sup>er</sup>, duc de Bavière, et eut pour successeur Roland de Lattre ou de Lassus (voy. l'*Histoire de la musique* de Prinz, ch. II, § 26). M. Commer a publié en partition (*Collectio operum musicorum batavorum*, t. I, p. 49-56) un bon motet à 5 voix (*Dum transisset Sabatum*) de cet auteur.

**HOLLANDER (HERMAN)**, maître de musique de la collégiale de Sainte-Marie à Breda, vers le milieu du dix-septième siècle, est connu par l'ouvrage suivant : *Jubilus florum Dei ex SS. PP. spiritus musico concentu una, duabus, tribus, quatuor vocibus decantandi* ; Anvers, 1648, in-4°.

**HOLLANDRE (CHARLES-FÉLIX DE)**, musicien belge, né dans un village de la province de Hainaut, entre Ath et Mons, vers les dernières années du dix-septième siècle, commença ses études musicales dans cette dernière ville, comme enfant de chœur à l'église Sainte-Élisabeth, et les termina à l'abbaye de Cambron, sous la direction du P. Plouvier, bon organiste, de qui l'on

a un recueil de trois messes à 4 voix et 2 violons, imprimées à Bruxelles, en 1721, chez Van Elwyck. De Hollande succéda, en 1733, à maître Jacques-François de Mey, prêtre, comme maître de chapelle de l'église paroissiale de Sainte-Walburge, à Audenarde (Flandre orientale). Il en remplit les fonctions pendant dix-sept ans, et mourut le 23 avril 1750. Ses compositions existent en manuscrit dans les archives de cette église ; elles consistent en 8 messes courantes à 4 voix, 2 violons et basse ; une messe à 5 voix, sans accompagnement ; deux messes solennelles à 4 voix, instruments et orgue ; une messe de *Requiem* idem ; un *Te Deum* idem ; Six *Salve Regina* à 4 voix sans instruments ; 7 *Alma Redemptoris* idem ; 6 *Ave Regina Cælorum* idem ; 5 *Regina Cæli* idem ; un *Regina Cæli* avec instruments ; 12 Motets à 2, 3 et 4 voix sans instruments. On attribue aussi à de Hollande de beaux chants de méditation qui se chantent à Audenarde, dans les rogations. Ces chants sont remarquables par leur caractère majestueux, leur rythme original, la simplicité des mélodies et l'expression. Ce musicien a eu pour élève le P. Le Quoint, récollet, de qui l'on a plusieurs œuvres de musique d'église.

**HOLLANDRE (JEAN D')**, compositeur, né à Gand, le 24 décembre 1785, fut un des fondateurs et le chef d'orchestre de la Société d'harmonie de Sainte-Cécile en cette ville, où il mourut, le 19 décembre 1839. Il a écrit beaucoup de romances, duos, trios, quatuors, plusieurs messes et motets qui ont été exécutés dans les églises de Gand, et des morceaux d'harmonie pour les instruments à vent.

**HOLLBEER (SÉVERIN)**, facteur d'orgues à Zwickau, vers la fin du dix-septième siècle, a construit, en 1696, un bon instrument à Schneeberg, composé de 39 jeux, 2 claviers et pédale.

**HOLBUSCH (JEAN-SÉBASTIEN)**, musicien qui paraît avoir vécu à Manheim, vers la fin du dix-huitième siècle, y a publié quelques œuvres, dont on ne connaît que deux duos pour violon et violoncelle, op. 4. On a du même artiste un livre intitulé : *Tonsystem, abgefasst in einem Gespräche zweier Freunde* (Système de musique exposé dans un entretien de deux amis) ; Mayence, 1792, in-8° de 200 pages. Les renseignements fournis par Fortel sur la nature et le contenu de cet ouvrage prouvent que l'auteur était un penseur distingué, qui a essayé d'appliquer à la musique la philosophie critique de Kant. Malheureusement ce livre paraît être devenu fort rare, car toutes mes recherches pour en trouver un exemplaire ont été infructueuses.

**HOLLY** (FRANÇOIS ANDRÉ), directeur de musique au théâtre de Breslau, naquit en 1747, à Böhmisch-Luba, en Bohême. Après avoir fait ses études chez les Jésuites, il entra dans l'ordre des Franciscains pour y faire son noviciat; mais bientôt, fatigué de la vie monastique, il sortit de son couvent, et reprit l'étude de la musique, pour laquelle il avait un goût passionné. Habile organiste et pianiste distingué, il ajoutait à ces talents celui de bien diriger un orchestre.

D'abord directeur de musique au théâtre de Brunnau, à Prague, il quitta cette situation, et se rendit en 1769 à Berlin, où il dirigea la musique du théâtre de Koch. De là il alla à Breslau, vers 1775, et fut chargé de la direction de l'orchestre au théâtre de Wresler. Il mourut en cette ville, le 4 mai 1783. Holly a écrit, pour les différents théâtres où il a dirigé, la musique de plusieurs petits opéras, dont voici les titres : 1° *Der Bassa von Tunis* (le Pacha de Tunis). — 2° *Die Jagd* (la Chasse). — 3° *Das Gärtnermädchen* (la Fille du jardinier). — 4° *Der Rauherer* (l'Enchanteur). — 5° *Das Gespenst* (le Spectre). — 6° *Gelegenheit macht Diebe* (l'Occasion fait le larron). — 7° *Das Opfer der Treue* (le Sacrifice de la fidélité). — 8° *Der Patriot auf dem Lande* (le Patriote campagnard). — 9° *Der Tempel des Schicksals* (le Temple du Destin). — 10° *Deukalion und Pyrrha* (Deucalion et Pyrrha, mélodrame). — 11° *Der Tempel des Friedens* (le Temple de la Paix). — 12° *Der Irrwisch* (le Feu follet). — 13° *Der Waarenhändler von Smirna* (le Marchand de Smyrne); Berlin, 1775. — 14° *Die Verwechslung* (le Changement). — 15° *Der Lustiger Schuster* (le joyeux Cordonnier). Holly a écrit aussi des ouvertures, des entr'actes et divers morceaux de musique pour les tragédies de Hamlet, Galora de Venise, Macbeth, Hanno, etc., ainsi que quelques grands ballets d'action. Enfin, on a de lui plusieurs morceaux de musique d'église, des vêpres de la Vierge, un *Te Deum*, et des motets pour différentes fêtes de l'année.

**HOLMES** (JEAN), organiste de l'église cathédrale de Salisbury, au commencement du dix-septième siècle, est auteur de plusieurs chansons à 4 et 5 parties qui se trouvent dans le recueil intitulé : *The Triumphs of Oriana*; Londres, 1601.

**HOLMES** (...), célèbre bassoniste anglais, brilla dans les concerts de Salomon, en 1793, et dans les autres concerts et meetings des années suivantes. Il paraît que l'exécution de cet artiste était particulièrement remarquable par la netteté et la précision.

**HOLMES** (ΕΘΟΥΑΡΔ), né en 1797, dans une petite ville non éloignée de Londres, fut envoyé

jeune dans cette ville pour y faire son éducation littéraire et musicale. Il y fut d'abord professeur de musique, et donna des leçons de piano dans les pensionnats. Également distingué par ses connaissances dans son art et par la vivacité de son esprit, il était recherché dans le monde pour l'agrément de sa conversation. Dans l'été de 1827 il entreprit un voyage en Allemagne, dont la musique était le but, et visita Francfort, Darmstadt, Stuttgart, Munich, Vienne, Prague, Dresde, Berlin, Leipzig, Weimar, Eisenach et Cassel. De retour dans sa patrie, il rédigea un livre intéressant sur les notes recueillies par lui dans cette tournée, et en rendit la lecture attachante, tant par l'esprit d'observation qui s'y fait remarquer que par l'élégance du style. Cet ouvrage parut bientôt après, sous le titre suivant : *Ramble among the Musicians of Germany, giving some account of the Operas at Munich, Dresden, Berlin, etc.; with remarks upon the Church-Music, singers, performers, and composers, etc.* (Excursion chez les musiciens de l'Allemagne, où l'on trouve des notices sur les Opéras de Munich, Dresde, Berlin, etc.; avec des remarques sur la musique d'église, les chanteurs, les instrumentistes et les compositeurs, etc.); Londres, 1838, un volume in-8°. La troisième édition de cette narration a été publiée à Londres, en 1838, un vol. in-8°. Le succès de l'ouvrage fixa l'attention publique sur l'auteur, et le grand journal *l'Atlas* ayant été fondé en 1829, Holmes fut choisi pour la rédaction de la critique musicale. Il y a donné beaucoup de bons articles, qui se font remarquer par la forme littéraire autant que par la connaissance de la matière. La dernière production de cet écrivain distingué est une vie de Mozart (*The Life of Mozart, including his correspondance*); Londres, 1845, 1 vol. in-8° de 364 pages. Ce livre est tiré du recueil de matériaux rassemblés par le conseiller Nissen (voyez ce nom); mais M. Holmes les a classés dans un meilleur ordre, et y a ajouté l'agrément d'une narration élégante et remplie d'intérêt. Fixé en Amérique depuis 1849, ce musicien et critique distingué y prit part à la rédaction de plusieurs journaux, dans lesquels il reproduisit quelques-uns de ses anciens travaux. Il est mort aux États-Unis, le 28 août 1859.

**HOLTSEUSER** (JEAN), magister et poète né à Hildburghausen, vécut vers le milieu du seizième siècle. On lui doit un éloge de la musique, qu'il a composé et récit dans l'université de Wittemberg, à l'occasion de l'ouverture du cours de musique par Henri Faber (voy. ce nom); cet ouvrage a pour titre : *Encomium musicae*

*artis antiquissimæ et divinæ, carmine elegiaco scriptum; et recitatum in celeberrima Academia Wittenbergenst, in Prælectione Musicæ Henrici Fabri. A. D. 1551, 26 apr.; Erfurt, 1551, in-4°, 4 feuilles.*

**HOLTSCH** (CHARLES), *cantor* et directeur de musique au gymnase (collège) de Guben, dans le Brandebourg, occupait cette position en 1836, et s'y trouvait encore en 1845. Il a publié pour l'usage des élèves du collège une petite méthode pratique de musique et de chant sous ce titre : *Gesangschule enthaltend eine Sammlung mehrfacher praktischer Uebungsstücke im Tact, Nolentreffen und in der Stimmbildung*; Guben, F. Fechner, 1839, in-8°.

**HOLZAPFEL** (BRUNO), sous-prieur du couvent des Augustins, à Ratisbonne, a publié, jusqu'en 1760, treize œuvres de pièces pour le clavecin. Les douzième et treizième consistent chacun en un divertissement pour l'orgue ou le clavecin : ils ont paru à Nuremberg.

**HOLZAPFEL** (JEAN-GOTTLON), inspecteur et prédicateur luthérien à Schmalkalden, né le 1<sup>er</sup> mai 1739, à Odershausen, dans la petite principauté de Waldeck, a écrit, pour le livre choral de l'organiste Vierling, une préface de onze pages in-4°, sur la possibilité d'améliorer et de modifier le chant des églises protestantes. Ce morceau a paru ensuite séparément sous ce titre : *Von der Verbesserung und Verfeinerung der Kirchengesanges*; Cassel, 1789. Holzapfel est mort à Schmalkalden, le 21 juin 1804.

**HOLZBAUER** (IGNACE), compositeur, naquit à Vienne, en 1711, suivant une autobiographie qu'on a trouvée dans ses papiers, et non en 1718, comme il est dit dans le Dictionnaire des musiciens de Choron et Fayolle, d'après l'ancien lexique de Gerber. Son père, qui était tanneur, le destinait au barreau et lui fit faire des études littéraires; mais Holzbauer montrait plus de penchant pour la musique que pour toute autre science. Ses efforts pour déterminer son père à lui fournir les moyens d'étudier cet art furent infructueux; mais il se lia d'amitié avec quelques élèves de la maîtrise de Saint-Étienne, et apprit d'eux les principes de la musique, le chant, le clavecin, le violon et le violoncelle. Ses prières répétées obtinrent de sa sœur qu'elle lui achetât un *Gradus ad Parnassum* de Fux, avec lequel il apprit les règles du contrepoint dans le grenier de la maison paternelle. Ce livre et ses propres efforts le conduisirent à la connaissance de l'art d'écrire en musique, et jamais il n'eut d'autre maître de composition que lui-même. Persuadé pourtant qu'il n'en était encore qu'aux éléments, il se rendit un jour chez Fux pour lui

demander quelques conseils sur la direction qu'il devait donner à ses études. Le vieillard était au lit : il donna à Holzbauer un sujet qu'il lui dit de traiter en contrepoint simple de note contre note. Étonné de trouver dans le travail du jeune homme une harmonie pure et l'art de faire chanter les parties d'une manière naturelle, le vieux Fux lui demanda qui lui avait appris ce qu'il savait. — Je n'ai point eu d'autre guide que votre livre, répondit en tremblant Holzbauer. — S'il en est ainsi, allez en Italie; ce n'est que là que vous apprendrez ce qui vous manque.

Le conseil était fort bon; mais il n'était pas facile de le suivre, car toute ressource pécuniaire manquait au jeune compositeur. Peu de temps après, le prince de la Tour et Taxis le prit à son service en qualité de secrétaire. Holzbauer suivit son maître à Laybach. Il y était depuis six mois, lorsqu'un de ses amis passa par cette ville pour se rendre à Padoue : il saisit cette occasion, et sans prendre congé de son maître, il partit pour Venise. Malheureusement il y était à peine arrivé quand il fut atteint d'une fièvre opiniâtre, qui l'obligea à s'éloigner de cette source de connaissances musicales, et à retourner près de son père. L'air du pays natal l'ayant guéri de sa fièvre, il obtint enfin la permission de se livrer sans obstacle à son penchant pour la musique, et bientôt après il accepta une place de maître de chapelle chez le comte Rottal, en Moravie. Il y trouva un bon orchestre complet, capable d'exécuter des opéras et des intermèdes italiens, et y devint l'époux d'une demoiselle de bonne famille, qui avait du talent pour le chant. En 1745 il se rendit à Vienne avec elle, et tous deux furent engagés au théâtre de la cour, lui en qualité de directeur de musique, elle comme première cantatrice. Deux ans après ils partirent pour l'Italie; madame Holzbauer y trouva pendant trois années des engagements aux théâtres de Milan, de Venise et d'autres grandes villes. De retour à Vienne, Holzbauer et sa femme ne parurent réaliser leur projet de rentrer au service de la cour, car le théâtre fut fermé après la mort de l'impératrice Élisabeth. Ils n'attendirent pas longtemps pour trouver l'emploi de leurs talents, un engagement leur ayant été envoyé par la cour de Stuttgart, où ils arrivèrent le 16 août 1750. Le duc de Wurtemberg avait nommé Holzbauer son premier maître de chapelle : il ne fut chargé en cette qualité que de composer de la musique d'église et de chambre, et sa femme ne chanta, plus qu'aux concerts. En 1753 il écrivit l'opéra pastoral *Il Figlio delle selve*, pour le théâtre de Schwetzingen qu'on venait de construire. Cette composition eut un succès si brillant, que l'élec-

teur palatin nomma Holzbauer son maître de chapelle à Mannheim. Cette chapelle était alors composée de beaucoup d'excellents artistes allemands et italiens. Holzbauer débuta dans cette nouvelle place par la composition de plusieurs opéras, qu'il écrivit sur des livrets italiens. En 1756 il entreprit un troisième voyage en Italie, dans le dessein d'entendre la musique de la chapelle pontificale à Rome. A son retour, il visita Florence, Bologne, Venise et Vienne.

De retour en Allemagne, il fut bientôt obligé de solliciter un nouveau congé, car on l'appela à Turin pour écrire un opéra destiné au théâtre royal. Cet ouvrage était la *Nitteti*, qui fut bien accueillie par le public. L'année suivante, Holzbauer fit jouer à Milan son *Alessandro nell'Indie*, considéré comme une de ses meilleures productions, et qui eut trente représentations en moins de deux mois. En 1776 il écrivait encore pour le théâtre, bien qu'il eût alors soixante-cinq ans; et ce fut dans cette année qu'il composa, pour le grand théâtre de Mannheim, son opéra *Gunther de Schwartzbourg*, le seul ouvrage qu'il ait composé sur un texte allemand. Cet opéra fut représenté avec pompe, et obtint un brillant succès. La partition fut gravée aux frais de l'électeur, distinction alors fort rare en Allemagne. Le dernier ouvrage connu de Holzbauer est une messe allemande, sur un texte du conseiller de finances Kohlenbrenner. Ce compositeur est mort à Mannheim, le 7 avril 1783, à l'âge de soixante-douze ans. L'électeur palatin avait joint à son titre de maître de chapelle celui de conseiller de finances. Dans les derniers temps de sa vie, il était devenu complètement sourd, et ce mal devint tel, qu'il n'entendit pas une note du dernier opéra (*Tancredi*) qu'il écrivit pour le théâtre de Munich.

Holzbauer n'a point été un de ces hommes de génie dont l'existence fait époque dans un art; mais ses ouvrages furent estimés et tinrent une place honorable parmi les bonnes compositions de son temps. L'opinion de Mozart, si décisive en musique, était favorable à cet artiste. Voici comment ce grand homme s'exprimait dans une lettre écrite de Mannheim, le 4 novembre 1777 : « Aujourd'hui, dimanche, j'ai entendu une messe de Holzbauer, qui, quoiqu'elle date de vingt-six ans, est très-bonne. Holzbauer écrit bien; il a un bon style, fait bien accorder la partie vocale avec l'instrumentale, et compose de très belles fugues (1). » L'instruction de Holzbauer était étendue; il lisait avec facilité les poètes latins et italiens; Horace lui était si fa-

milier, qu'il l'avait pour ainsi dire tout entier dans sa mémoire.

Parmi les ouvrages de cet artiste on remarque :

I. *Musique d'église* : 1° *Isacco*, oratorio. — 2° *Betulia liberata*, idem. — 3° Vingt-six messes à 4 voix avec orchestre, dont une allemande. — 4° Trente-sept motets avec orchestre. — 5° *Miserere*, idem. — II. *Opéras* : 6° A Vienne, vers 1746, plusieurs petits opéras et ballets dont les titres ne sont pas connus. — 7° *Il Figlio delle selve*; à Schwetzingen, en 1753. — 8° *Isifile*; à Mannheim, vers le même temps. — 9° Plusieurs pastorales et pièces de chant, au nombre desquelles *L'Isola disabitata*. — 10° *Don Chisciotte*. — 11° *Nitteti*; à Turin, en 1757. — 12° *Alessandro nell'Indie*; à Milan, 1759. — 13° *Ippolito ed Aricia*; à Mannheim, 1768. — 14° *Adriano in Siria*, 1772. — 15° *Gunther de Schwartzbourg*, opéra allemand, gravé en partition, 1776. — 16° *Der Tod der Dido* (la Mort de Didon), mélodrame, en 1779. — 17° *La Clemenza di Tito*. — 18° *Le Nozze d'Arianna e di Bacco*. — 19° *Tancredi*; à Munich, en 1782. — III. *Musique instrumentale* : 20° *Cent quatre-vingt-seize symphonies* pour l'orchestre. Il en a été gravé vingt et une à Paris, divisées en quatre œuvres. — 21° *Dix-huit quatuors* pour deux violons, alto et basse. — 22° *Treize concertos* pour divers instruments.

Parmi les papiers de Holzbauer, on a trouvé plusieurs plans de sa main pour des institutions de musique.

**HOLZBAUER** (Le P. BAUSO), moins augustin, a fait imprimer à Augsbourg, en 1749, vingt-quatre pièces pour le clavecin, sous ce titre : *Eremita deliziosus, seu Eremita Augustinus exultans in cymbalis bene sonantibus*.

**HOLZBOGEN** (JOSEPH), violoniste au service de la cour de Bavière, vers le milieu du dix-huitième siècle, fut envoyé en Italie par le duc Clément, en 1753, pour y étudier son instrument et la composition sous la direction de Tartini. De retour à Munich en 1762, il reprit son service dans la chapelle du prince. Burney, qui l'entendit dans son voyage en Allemagne, lui accorda beaucoup d'éloges. Holzbogen a écrit plusieurs concertos pour le violon, des quatuors et des trios pour des instruments à vent. Il mit aussi en musique les méditations de la semaine sainte, pour les jésuites de Munich : toutes ses compositions sont restées en manuscrit.

**HOLZINGER** (Le P. BENNETT), né à Aichach, en Bavière, entra en 1747 dans l'ordre des Bénédictins, à l'abbaye d'Andech, et mourut en 1805. Il était savant musicien, et a composé plusieurs répons complets, qui sont restés en manuscrit.

(1) Voy. *Biographie* *W. A. Mozart's von G. N. von Meissner*, p. 323.

**HOLZMANN** (ANTOINE), moine bénédictin et sous-prieur du monastère de Sainte-Marie, à Schutter en Brisgau, au commencement du dix-septième siècle, a publié un ouvrage de sa composition intitulé : *Offertoria de communi Sanctorum juxta ordinem Missalis romani quinque vocibus et quinque instrumentis, extra symphonias ad libitum cum duplici basso continuo modulanda*, op. 1; Strasbourg, 1702, in-fol.

**HOLZMILLER** (ÉDOUARD), chanteur du théâtre de Königsstadt, à Berlin, est né vers 1806. Il possédait une fort belle voix de ténor; mais sa vocalisation manquait de flexibilité et de correction.

**HOLZNER** (ANTOINE), né à Hof, en 1593, fut organiste et musicien de la chapelle de l'électeur de Bavière : il s'est fait connaître par la composition d'un recueil de *Magnificat* et d'antiphones de la Vierge, à 5 et 6 voix avec basse continue, qui a été publié sous ce titre : *Canticum Virginis, seu Magnificat et Antiphonæ de eodem Virgine, quinque senisque vocibus et cum seu sine basso ad organum canenda. Monachatum apud Nicholaum Henricum*; 1625, in-fol. max.

**HOMANN** ou **HOHMANN** (...), compositeur à Memel, né dans cette ville, en 1811, y a fait représenter, en 1844, un opéra, de sa composition intitulé *Charles XII*. Deux ans après, il a donné à Braunsberg un autre opéra, intitulé *Die Küsse* (les Baisers). Ces renseignements sont les seuls que j'aie pu recueillir sur cet artiste.

**HOME** (GEORGES), docteur en théologie, à Canterbury, a prononcé un discours pour l'inauguration d'un nouvel orgue dans la cathédrale de cette ville, et l'a publié sous ce titre : *The antiquity, use and excellence of Church Music*; Londres, Rivington, 1784, in-4°.

**HOME** (SIR EVERARD), chirurgien et physiologiste anglais, fut professeur d'anatomie au Collège royal des chirurgiens de Londres, et membre de la Société royale de cette ville; il est mort à Chelsea, le 31 avril 1832, à l'âge de soixante-seize ans. On a de lui deux mémoires sur la structure de l'oreille et sur la membrane du tympan, qui ont paru dans les *Transactions philosophiques*, sous ce titre : *On the structure and uses of the membrana tympani of the ear* (*Philos. Transact.*, 1800, t. I<sup>er</sup>, et ann. 1812, p. 83-89).

**HOMET** (l'abbé), maître de musique de l'église Notre-Dame de Paris, entra comme enfant de chœur à l'église cathédrale de Chartres, vers 1730, puis fut attaché en qualité de chantre à l'église d'Amiens, et enfin obtint la place de maître de musique à la cathédrale de Paris. Il mourut en

1777. On trouve dans la Bibliothèque impériale, à Paris, des motifs manuscrits de la composition de l'abbé Homet (n° 277, in-4°, V). La maîtrise de Notre-Dame de Paris possède aussi quelques morceaux de ce maître. La partition manuscrite de sa messe intitulée *In anniversariis* est dans ma bibliothèque. L'abbé Homet est auteur de l'harmonisation à quatre voix du *Dies iræ* en plain-chant romain qu'on chante dans les églises de Paris : l'effet en est fort beau.

**HOMEYER** (L. - M. - J.), organiste à Duderstadt, petite ville du royaume de Hanovre, dont la population est en grande partie catholique, y est né en 1812, et a fait ses études à l'université de Göttingue. Les noms des maîtres qui firent son éducation musicale ne sont pas connus; mais ils étaient sans nul doute de bonne école, car M. Homeyer est un artiste de talent sérieux et possède une instruction solide. Il était bien jeune encore lorsqu'il publia en 1835, un très-bon livre de chant à quatre parties, suivant le chant en usage dans le diocèse de Mayence. Ce livre choral du culte catholique a pour titre : *Choralbuch für d. Altar und Responsorien-Gesang der Katholischen Kirche, nach Romischer und Mainzischer Singweise, vierstimmig*, etc. L'ouvrage est précédé d'une excellente préface. Le savant Anthony de Münster et Frœhlich accordèrent beaucoup d'éloges au travail du jeune artiste. Dans les années 1842 et 1848, M. Homeyer a donné des *concerts d'orgue* à Hanovre, à Brême et à Hambourg, dans lesquels il a fait preuve de beaucoup de talent. Il fit aussi exécuter à Brême une symphonie héroïque de sa composition.

**HOMILIUS** (GODEFRID-AUGUSTE), né à Rosenthal, sur les frontières de la Bohême, le 2 février 1714, fut un des musiciens les plus savants et un des meilleurs organistes de l'Allemagne. Nommé, en 1742, organiste de l'église Notre-Dame, à Dresde, il en remplit les fonctions jusqu'en 1756; à cette époque, il obtint la place de directeur de musique à cette église, et plus tard il y ajouta les directions des deux autres églises principales de Dresde, et le titre de maître de musique (*cantor*) de l'école de Sainte-Croix. Il mourut à Dresde, le 1<sup>er</sup> juin 1785, à l'âge de soixante ans. La musique d'église d'Homilius a joui de beaucoup d'estime, et ses oratorios ont été considérés comme des chefs-d'œuvre en leur genre. Son habileté sur l'orgue fut très-remarquable; il en donna des preuves jusqu'en 1776. On le citait surtout pour la richesse de son imagination dans les préludes. Les ouvrages qu'on a de lui sont : 1° *La Passion*, oratorio sur un texte allemand de Buschmann, publié en par-

tion, à Leipsick, chez Schwickert, en 1775, in-fol. — 2° Autre *Passion*, restée en manuscrit, dont on trouve une analyse détaillée dans les *Notices* de Hiller (t. II, 1768). — 3° *Die Freude der Hirten über Geburt Jesu* la Réjouissance des bergers au sujet de la naissance du Christ), en 1777. — 4° Une année entière de morceaux de musique d'église pour tous les dimanches et fêtes de l'année (on considère comme des œuvres parfaites les motets des trois fêtes principales), en manuscrit. — 5° Trente-deux motets à un et deux chœurs, sans orchestre, en manuscrit. — 6° Cantate pour la *Pentecôte*, avec orchestre, en manuscrit. — 7° Cantate pour l'*Ascension*, avec orchestre, en manuscrit. — 8° Plusieurs motets publiés par Hiller dans sa collection de musique d'église, en 6 volumes. — 9° Cantate : *Risusone, cari boschi*, en manuscrit. — 10° *Six airs allemands avec accompagnement de clavecin, à l'usage des amis du chant sérieux*, publiés à Leipsick, en 1786. — 11° *Vierstimrige Choralbuch in 167 Choräzen* (Livre choral consistant en 167 mélodies à quatre voix). — 12° *Choralbuch, der zu Dresden gewöhnlichen Kirchen Melodien* (Livre choral consistant en mélodies en usage à Dresde). — 13° *Six trios pour l'orgue, à deux claviers et pédale*. — 14° *Vingt-deux mélodies chorales variées et fuguées, pour un et deux claviers et pédale*. Il existe en manuscrit un traité de la basse continue divisé en 18 sections, écrit par Homilius en 1771. Cet ouvrage se trouve en la possession de M. Charles-Ferdinand Becker, organiste à Leipsick. La plupart des ouvrages manuscrits d'Homilius sont à la bibliothèque royale de Berlin : je possède 12 de ses motets à deux chœurs.

**HOMMEL** (CHARLES-FERDINAND), docteur en droit et conseiller de cour et de justice, dans la Saxe électorale, naquit à Leipsick, le 6 janvier 1722, et y fut professeur de droit à l'université. Au nombre de ses ouvrages on trouve une dissertation sur le cornet d'or des mythologies du Nord, sous ce titre : *Erklärung der Goldnen Hornes, aus d. Nord-Theologie*; Leipsick, 1769, in-8°, avec une planche. Ce morceau est de peu d'intérêt pour l'histoire de la musique.

**HOMMERT** (...), musicien allemand, attaché à la musique particulière du roi d'Angleterre Georges III, fit en 1786 un voyage en Allemagne, et fit admirer son talent sur l'orgue de Saint-Michel à Hambourg, dans différentes fantaisies et fugues de sa composition qu'il y exécuta. De retour à Londres en 1788, il publia : 1° *Trois concertos pour le piano, dédiés au duc d'York*, op. 1; Londres, 1790. — 2° *Six sonates pour le piano, dédiées à la reine*, op. 2; *ibid.*, 1790.

**HONDT** (CORNEILLE DE). Voyez **CANIS**.

**HONDT** (GHEERKIN DE), compositeur belge, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Il est quelquefois cité sous le seul prénom de *Gheerkin*, qui en flamand signifie *petit Gérard*. C'est sous ce prénom que se trouve la messe à quatre voix *Ave, Mater Christi*, qui est dans un manuscrit de la bibliothèque royale de Belgique.

Un recueil de chansons à quatre parties, manuscrit de l'an 1542, qui a appartenu à *Zeghere de Male* de Bruges, et qui est à la bibliothèque de Cambrai, sous le n° 124, contient sept chansons françaises et une flamande (*Het was mywel te voozen geseyt*), un *Inclina Dominus aurem tuam*, les messes *Benedictus Dominus Deus Israel*, *Panis quem ego dabo*, *Vidi Jerusalem descendentes*, et le motet *Vox dicentes clama*, tous de Gheerkin de Hondt. M. de Coussemaker a publié en partition le *Kyrie* de la messe *Benedictus Dominus Deus Israel*, dans les *Specimen de musique* de sa *Notice sur les Collections musicales de la bibliothèque de Cambrai*.

**HONORIO** (ROMUALD), moine camaldule et compositeur, vivait en Italie vers le milieu du dix-septième siècle. Walther indique de sa composition : 1° *Misse* à 4, 5, 6, 7 et 8 voix. — 2° *Salmi* à 3, 4 et 5 voix. — 3° *Concerti* à 1, 2, 3 et 4 voix, *con il basso continuo per l'organo*, lib. 1. — 4° *Idem*, lib. 2. — 5° *Litanie de Beata Virgine* à 4, 5, 6 et 8 voix, op. 7. On trouve un motet de cet auteur dans la collection publiée par Amhroise Profe (voy. ce nom), à Leipsick, en 1641-1646.

**HOOGH** (DIJK VAN DER), écrivain hollandais, est connu par un livre intitulé : *De Gronden van het Vocal-Musijck* (Éléments de la musique vocale); Amsterdam, J. Mortere, 1769.

**HOOK** (ROBERT), ou **HOOKE**, célèbre mécanicien et mathématicien anglais, naquit le 18 juillet 1635, à Freshwater, dans l'île de Wight. Dès son enfance il manifesta un génie remarquable pour la mécanique. Après la mort de son père, il entra à l'école de Westminster, et s'adonna particulièrement aux mathématiques : il acheva ses études à l'université d'Oxford. Après avoir inventé diverses machines ingénieuses, perfectionné quelques détails de l'horlogerie, construisit divers nouveaux instruments astronomiques, et publié une multitude d'ouvrages et de mémoires sur toutes sortes de sujets et de sciences, il mourut à Londres, le 3 mars 1703. Parmi les manuscrits du Musée britannique, on trouve (n° 1039) un commentaire de Robert Hook intitulé : *Observationes in Cl. Ptolemæi Librum harmonicorum*.

**HOOK** (JACQUES), et non pas *Jean*, comme

le nomme Gerber, naquit à Norwich, en 1746, et eut pour maître de musique Garland, organiste de cette ville. Ses études étant terminées, il se rendit à Londres, et y obtint la place d'organiste à *Mary-le-bone-Gardens*; puis on lui offrit un emploi du même genre au Wauxhall: il occupa celui-ci pendant près de cinquante ans. Il eut la réputation d'un artiste habile sur l'orgue. On le considère aussi comme un des compositeurs les plus féconds de l'Angleterre, et l'on cite de lui plus de cent quarante œuvres, qui consistent principalement en opéras, intermèdes, mélodramas, concertos, sonates et duos pour le piano. Hook vivait encore en 1829. Ses principaux ouvrages sont : 1° *The Ascension* (l'Ascension), oratorio composé en 1776. — 2° *Cupid's revenge* (la Vengeance de l'Amour), représenté à Hay-Market en 1772. — 3° *Lady of the manor* (la Dame du manoir), opéra-comique, à Covent-Garden, 1778. — 4° *Double Disguise* (le Double Déguisement), intermède, Drury-Lane, 1784. — 5° *Fair Peruvian* (la Belle Péruvienne), opéra-comique, Covent-Garden, 1786. — 6° *Jack of Newbury* (Jacques de Newbury), opéra, Drury-Lane, 1795. — 7° *Wilmore Castle* (le Château de Wilmore), id., ibid., 1800. — 8° *Soldier's return* (le Retour du soldat), idem, ibid., 1805. — 9° *Catch him who can* (le Sasse qui peut), farce; Hay-Market, 1806. — 10° *Tekely*, mélodrame, à Drury-Lane, 1808. — 11° *La Forteresse*, idem, Hay-Market, 1807. — 12° *Le Siège de Saint-Quentin*, drame, à Drury-Lane, 1808. Parmi sa musique instrumentale on remarque : 13° Six grands concertos avec accompagnement d'orchestre, exécutés au jardin du Wauxhall, op. 55; Londres, Preston. — 14° Six sonates pour piano, op. 16; ibid. — 15° Six *idem*, avec accompagnement de flûte ou violon, op. 30. — 16° Six grandes sonates, idem, op. 54; ibid. — 17° Trois sonates, idem, op. 71. — 18° Trois *idem*, avec des airs irlandais, op. 78. — 19° Trois *idem*, op. 92; Londres, Preston, 1800. — 20° Trois *idem*, avec violon obligé, op. 109. — 21° Plusieurs duos pour piano à quatre mains. — 22° Un grand nombre d'airs variés et de divertissements pour piano. — 23° Une méthode de piano intitulée : *Guida di musica, being a complete book of instruction for beginners, with 24 progressive Lessons for practice, and the fingering marked throughout. 2d Book; Guida di musica, consisting of several hundred examples of fingering, from two to eight notes ascending and descending in both hands*, etc. (Guide de musique, ou livre complet d'instruction pour les commençants, avec vingt-quatre leçons progressives doigtées pour l'étude, etc.);

Londres, Preston, 1796, in-4°. Pour le chant, Hook a écrit plus de deux mille airs à voix seule, ou à deux, trois et quatre voix, avec accompagnement de piano, pour les soirées du Wauxhall. Ces morceaux ont été publiés en diverses collections annuelles, depuis 1778 jusqu'en 1806, à Londres, chez Preston, Longmann et Broderip, Clementi, etc.

**HOOPER** (Edmond), musicien anglais dans le seizième siècle, fut organiste de l'abbaye de Westminster et de la chapelle royale. Il mourut à Londres, le 14 juillet 1621. Hooper est un des auteurs de la collection de psalmes à quatre parties qui a été publiée à Londres en 1574, ainsi que de quelques antennes qui se trouvent dans le recueil de Barnard.

**HOORNBEER** (Cornélis), facteur d'orgues hollandais au commencement du dix-huitième siècle, construisit, en 1716, dans l'église Neuve luthérienne d'Amsterdam, un instrument de 37 jeux, 3 claviers et pédale. Il restaura aussi, l'année suivante, l'ancien orgue de Bois-le-Duc, composé de 35 jeux, 3 claviers et pédale.

**HOPF** (.....) : on a sous ce nom un petit traité de l'art de jouer les versets sur l'orgue dans les églises protestantes, intitulé : *Gründliche Anleitung zu zwischenspielen in protestantischen Kirchen für Anfänger*; Wernich, 1813.

**HOPFE** (Jules), pianiste et compositeur, vivait à Berlin de 1838 à 1850. On a de lui des *Lieder* avec accompagnement de piano, et quelques pièces pour cet instrument, parmi lesquelles on remarque une *Symphonie fantastique*, op. 34.

**HOPFFGARTEN** (Louis-Ferdinand), conseiller de la cour d'appel à Dresde, naquit en cette ville, le 20 juillet 1744, et y mourut, le 8 mars 1806. Auteur de plusieurs ouvrages sur divers sujets, il en a publié un qui a pour titre : *Ueber den Ursprung der Musik und Dichtkunst* (Sur l'origine de la musique et de la poésie); Leipzig, 1772, in-8°. C'est une espèce de poème burlesque.

**HOPKINS** (Edouard-John), organiste de Temple-Church, à Londres, est né dans la cité de Westminster, le 30 juin 1818. A l'âge de huit ans il fut admis comme soprano dans le chœur de la chapelle royale du Palais de Saint-James, où il demeura pendant sept années. En 1833 il fut nommé organiste dans une paroisse de Surrey, après un concours dans lequel il l'emporta sur plusieurs candidats. Son goût pour la musique religieuse le portait vers la composition des antennes et autres pièces de ce genre pour lequel le collège de Gresham met chaque année une médaille d'or au concours : deux fois le prix fut décerné



à M. Hopkins. Vers le même temps, il prit part aux travaux de la Société des Antiquaires musicaux pour la traduction en notation moderne des œuvres des anciens maîtres anglais, dont cette société a publié une collection magnifique. En 1843, la belle église gothique de *Temple-Church* ayant été restaurée par les soins réunis des Sociétés de Saint-James et Middle-Temple, M. Hopkins en fut nommé organiste et maître de chapelle. Une œuvre capitale et d'un haut intérêt concernant l'orgue, sa construction, ses ressources, ses combinaisons à ses divers degrés d'importance, avec une description des meilleurs instruments de toute l'Europe, et en particulier de l'Angleterre, a été publiée par M. Hopkins sous ce titre : *The Organ, its history and construction; a comprehensive treatise on the structure and capabilities of the organ, with specifications and suggestive details for instruments of all sizes, etc.*; Londres, Robert Cocks and Co, 1855, 1 vol. gr. in-8° de xxii et 600 pages. L'ouvrage est précédé d'une *Histoire de l'orgue* par M. Édouard Rimbault, morceau très-remarquable, où brillent l'esprit de recherche et la sagacité qui distinguent tous les travaux de ce savant musicien. L'exécution typographique de l'ouvrage de M. Hopkins est de la plus grande beauté, et fait beaucoup d'honneur aux éditeurs.

**HOPKINSON** (FRANÇOIS), mécanicien anglais, a proposé en 1788 divers perfectionnements pour le clavecin, qui consistaient à substituer le cuir à la plume dans les sautereaux, et à se servir de ressorts métalliques pour leur languette, au lieu d'employer la soie de porc. La première de ces inventions n'était pas nouvelle; l'autre n'eut point de succès, parce que les ressorts métalliques ont trop de rigidité pour agir avec la rapidité nécessaire : les lames de baleine avaient sur ces ressorts un avantage incontestable. Hopkinson proposa aussi quelques moyens mécaniques pour faciliter l'opération de l'accord du clavecin. Le mémoire de Hopkinson a été publié dans le deuxième volume des *Transactions de la Société américaine* (p. 185), sous ce titre : *An improved method of quilting a harpsichord*.

**HOPPLIT** (...). Sous ce nom a été publiée une description de la fête musicale donnée à Carlsruhe, au mois d'octobre 1853, sous la direction de Liszt. Je n'ai aucun renseignement sur l'auteur de cet écrit, qui a pour titre : *Das Carlsruher Musik-fest im october 1853*; Leipzig, Bruno Hinz, 1853, in-8° de 128 p. Suivant une version qui m'est venue d'Allemagne, M. Hopplit habiterait Dresde; mais d'après d'autres renseignements, l'ouvrage aurait été écrit à Weimar. On

y trouve une lettre curieuse de Liszt sur les critiques qui ont été faites en Allemagne de la direction de l'orchestre, dans la fête de Carlsruhe.

**HOPPE** (ADAM), prédicateur à Toppliwada, dans la principauté de Munster, vers la fin du seizième siècle, était né à Hemberg. Il a composé et publié un recueil de motets pour les dimanches et fêtes, sous ce titre : *Cantiones dierum Dominicarum et festorum anni*; Gartz, 1575, in-4°. Il en a été fait une deuxième édition en 1584.

**HOPPE** (THOMAS), pasteur à Greiffenberg, né à Penzke, le 8 octobre 1628, était compositeur, et fut membre d'une société de musique qui s'était formée à Greiffenberg dans le dix-septième siècle. Il mourut le 2 janvier 1703, à Colberg, où il était pasteur et assesseur du consistoire. On a de ce musicien un recueil de psaumes avec les mélodies, à l'usage du pays de Greiffenberg, sous ce titre : *Greiffenbergische Psalter und Harfenlust Wider allerley Unlust, welche unter Gottes mächtigen Schutze und Churf. Brandenburg. Gnadenchaften von der daselbst Gott singenden Gesellschaft in vertraulichen Zusammenkünften durch Gesellschafter Job. Möllers geistl. Lieder, und Thomas Hoppen neue Melodeyen, etc.*; Altstätten, 1673. in-fol.

**HOPPE** (JEAN-GOTTLON), chanteur à Hirschberg, naquit le 3 avril 1774, à Langhelwisdorf. Il commença ses études littéraires sous la direction du pasteur Gondlatsch, et l'organiste Maiwald lui donna des leçons de musique. En 1787 il entra au lycée de Hirschberg pour y étudier la théologie; il en sortit en 1792, et fut nommé professeur adjoint à Lahn, le 1<sup>er</sup> mai 1792. Deux ans après, la place de directeur du chœur de Gründeberg lui fut confiée, et le 6 octobre 1796 il obtint sa nomination d'organiste et de professeur dans le même lieu. En 1808 il quitta Gründeberg, retourna à Lahn, et le 3 octobre 1816 il fut appelé comme cantor à Hirschberg. Là il dirigea une société musicale jusqu'en 1826. Il se rendit alors à Berlin pour y étudier le système d'enseignement de Logier. On a de ce musicien soixante mélodies chorales à trois voix pour les écoles populaires; Königsberg, Bærntrager, 1827, in-4°.

**HOPPE** (WILHELM), né dans le Brandebourg, en 1797, était professeur de musique au séminaire des instituteurs à Königsberg en 1830. On a de lui un petit ouvrage intitulé : *Anweisung zum Gesang Unterrichte für Lehrer in Volksschulen* (Introduction à l'enseignement du chant pour les professeurs des écoles populaires); Königsberg, 1829, Wilh. Unser, in-4° de 54 pages.

**HOPPENSTEDT** (Auguste-Louis), sur-intendant à Holzenau, dans le comté de Hoya, en 1800, fut d'abord inspecteur du séminaire des instituteurs à Hanovre. Il est mort à Holzenau, le 25 avril 1830. La plus grande partie de sa vie fut employée à des travaux pour l'avancement de l'éducation du peuple, particulièrement dans la musique. Il a publié pour cet objet : 1° *Lieder für Volksschulen* (Chansons pour les écoles du peuple); Hanovre, 1793, in-8°. Une seconde édition de ce recueil, entièrement refondue et précédée d'une préface sur le chant dans les écoles populaires, a été publiée dans la même ville, en 1802. La 3° édition a paru en 1816, la cinquième en 1825. — 2° *Praktische Anweisung zum Gebrauch der Lieder in Volksschulen* (Instruction pratique sur l'usage des chansons dans les écoles du peuple), Hanovre, Halin, 1803, in-8°. — 3° *Bemerkungen zu d. prakt. Anweisung zum Gebrauche der Lieder in Volksschulen* (Remarques sur l'instruction pratique pour l'usage des chansons dans les écoles du peuple); Hanovre, 1804, in-8°. — 4° *Melodien zu den Liedern für Volksschulen*, von F. B. Beneken und H. Wagener (Mélodies pour les chansons à l'usage des écoles du peuple, de F.-B. Beneken et H. Wagener); Hanovre, 1802, en 2 parties. La troisième édition de ce recueil a paru en 1809.

**HOPPER** (Charles), musicien et compositeur de la cour du roi d'Angleterre au dix-septième siècle, a écrit la musique de la mascarade intitulée *Le Plaisir du Roi*, qui fut jouée à Londres en 1636.

**HORÁK** (Venceslas E.), compositeur et écrivain sur la musique, né en Bohême, vécut à Prague depuis 1826 jusqu'en 1844. Suivant la Gazette générale de musique de Leipsick (*Register* de 1829 à 1848) cet artiste aurait été professeur du conservatoire de Prague; mais on ne trouve son nom dans aucune des listes du corps enseignant de cette école que M. Ambros a données dans sa notice intitulée : *Das Conservatorium in Prag*, etc. (Prague, Gottlieb Haase, 1858, 1 vol. in-8°). L'erreur provient sans doute de ce qu'une école élémentaire de musique pour les garçons fut instituée dans cette ville en 1832, et que M. Horák en fut nommé professeur. Une société musicale d'amateurs ayant fondé des prix pour les meilleures compositions de musique d'église, il obtint le premier prix en 1834, pour un *Te Deum* avec orchestre. Une messe (en fa) de sa composition, pour 4 voix, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse et orgue (avec 3 cors *ad libitum*) a été publiée à Prague, chez Hoffmann, en 1841; M. Horák était à Leipsick

en 1846; il publia dans la même année un écrit qui a pour titre : *Mehrdentigkeit der Harmonien, nach leicht fasslichen aus der harmonischen Progression entlehnten Grundsätzen* (Les diverses significations de l'harmonie, tirées des principes d'après des progressions harmoniques très-intelligibles), Leipsick, Siegel et Stoll, 1846, in-8° de 77 pages.

**HORCHIUS** (Henri), directeur et professeur de théologie à Herborn, né à Eschwege, le 1<sup>er</sup> décembre 1652, fut un ardent fanatique dont la vie fut agitée par des disputes et des persécutions. Ayant adopté, vers la fin de sa carrière, des principes plus modérés, il lui fut permis de se fixer à Marbourg, où il mourut, le 6 août 1729. Parmi ses nombreux écrits, on remarque *Dissertationes theologicæ tres*; Herborn, 1691. La première de ces dissertations est intitulée : *De igne sacro et de musica, igni victimas absurdam accendit*; Horchius y traite des instruments de musique employés par les Hébreux dans les sacrifices. Cette dissertation a été insérée par Ugolini dans son *Tresor des antiquités sacrées*, t. XXXII, p. 97-120.

**HORN** (JEAN-GASPARD), docteur en droit et amateur de musique, vivait à Dresde dans la seconde moitié du dix-septième siècle, et a été un des compositeurs les plus féconds de ce temps. On connaît sous son nom : 1° *Parergon musicum*, consistant en allemandes, courantes, ballets, et sarabandes à 5 parties; Leipsick, 1664, in-4°. — 2° *Parergon musicum*, consistant en cinq grands ballets dans le genre gai des Français, à 5 voix, 2 violons, deux violas *da braccio*, une basse de viole et basse continue, 2° recueil; Leipsick, 1664. — 3° *Parergon musicum*, consistant en entrées, allemandes, courantes et sarabandes à 3 voix, 3° recueil; Leipsick, 1672. — 4° *Parergon musicum*, consistant en grands ballets à quatre et cinq parties, 4° recueil; Leipsick, 1672. — 5° *Parergon musicum*, consistant en sonates allemandes, courantes, ballets, sarabandes, etc., à 5 parties avec basse continue, 5° recueil; Leipsick, 1675. — 6° *Scherzende Musenlust* (Amusements des Muses), consistant en toutes sortes d'airs, madrigaux, canzonettes, à 1-5 voix, 3 violons, violes avec basse continue; Leipsick, 1673, in-fol. — 7° *Entrées, gaillards, courantes, ballets, sarabandes, gigue*, à deux orchestres, avec violons, flûtes, cornets, cornemuses à 5, 7, 10, 11 et 12 parties avec basse continue; Leipsick, 1675, in-4°. — 8° *Allerhand anmuthige Sonatinen, Allemanden, Couranten*, etc. (Toutes sortes de sonatines agréables, allemandes, courantes, ballets, sarabandes et gigue) à 5 parties; Leipsick, 1678. — 9° *Mu-*

*sicallische Tugend und Jugend-Gedichte*, etc. (Poèmes musicaux pour la jeunesse vertueuse, consistant en airs et canzonettes à 1, 2, 3, 4 et 5 voix, avec 5 violons ou flûtes et basse continue); Francfort-sur-le-Mein, 1678, in-fol. — 10° Harmonies spirituelles, parties d'hiver et d'été, sur les évangiles, à 4 voix, 2 violons, 2 violes *da braccio* et basse continue, 2<sup>e</sup> édition; Dresde, 1680 et 1681, in-4°.

**HORN** (GODEFROID-JOSEPH), menuisier et facteur d'instruments au village de Nickern, près de Dresde, y naquit, en 1739. Fils d'un menuisier, il apprit le métier de son père; mais ayant eu pour héritage tous les outils, dessins et modèles d'instruments du facteur de clavecins Schwarz, élève de Silbermann de Strasbourg, il lui prit fantaisie de s'exercer à cette nouvelle profession, et, secondé dans ses dessins par des dispositions naturelles, il acheva son premier instrument en 1772. Il continua dès lors ses travaux avec activité : en 1795 il achevait son 464<sup>e</sup> clavecin, lorsqu'il mourut, à l'âge de cinquante-six ans. Horn s'est aussi essayé dans la facture des pianos, mais il y a moins bien réussi que dans celle des clavecins, et n'a pas fait plus de huit instruments de cette espèce.

**HORN** (JEAN-GOTTLON), frère du précédent, naquit à Nickern, en 1748. Dans sa jeunesse il montra beaucoup de goût pour la facture des instruments, et son frère seconda son penchant en l'envoyant à Dresde, pour y apprendre la menuiserie. En 1771, il alla étudier la facture des clavecins et des pianos chez le célèbre Stein, d'Augsbourg. Deux ans après il sortit des ateliers de ce maître, et alla achever son apprentissage à Gera, chez Frederici, puis il s'établit à Dresde, en 1779, et y mit tant d'activité dans ses travaux, qu'il construisit près de 560 clavecins et pianos en moins de seize ans. Il mourut à Dresde, jeune encore, en 1796.

**HORN** (CHARLES-FRÉDÉRIC), organiste de la chapelle du roi d'Angleterre, naquit le 13 avril 1762, à Nordhausen, en Saxe. Dès son enfance il apprit les éléments de la musique dans l'école de sa ville natale, puis il étudia le contrepoint et la composition sous la direction de Schröter, organiste de Nordhausen. A l'âge de vingt ans, il se rendit à Londres, où il trouva un protecteur zélé dans le comte de Brühl, ambassadeur de Saxe. Peu de temps après son arrivée dans cette ville, il y publia son premier œuvre de sonates de piano, qui le fit connaître avantageusement. Les recommandations de Clementi et de quelques personnages distingués de la noblesse le firent choisir pour enseigner la musique aux princes de la famille royale, et depuis 1789 il fut cons-

tamment attaché à la cour. En 1823, c'est-à-dire plus de quarante ans après qu'il fut arrivé en Angleterre, le roi Georges IV lui confia la place d'organiste de sa chapelle; il l'occupa avec distinction. La mort du prince l'affecta et causa un dérangement sensible à sa santé. Toutefois il paraissait se porter mieux lorsqu'il se mit au lit le 3 août 1830, à neuf heures et demie du soir : une heure après il n'existait plus. On a de cet artiste : 1° Six sonates pour clavecin, violon et basse, op. 1; Londres, 1782. — 2° Six sonates idem, avec accompagnement de flûte, op. 2; Londres, 1793. — 3° Six sonates idem, op. 3; Londres, Clementi, 1800. — 4° Douze divertissements pour musique militaire; ibid. — 5° Douze thèmes variés pour piano, violon et violoncelle; ibid. — 6° *A Treatise on thoroughbass* (Traité d'harmonie et d'accompagnement); Londres, Clappell, in-4°.

**HORN** (CHARLES-ÉDOUARD), fils du précédent, est né à Londres en 1786. Son père lui enseigna la musique; puis, à l'âge de quatorze ans, il voulut lui donner Rauzzini pour maître de chant; mais après cinq ou six leçons ce maître fut atteint de la maladie qui le conduisit au tombeau, et l'éducation vocale du jeune Horn resta incomplète. Cependant il débuta à l'Opéra anglais, et n'y fut pas mal accueilli. Le directeur de ce théâtre l'ayant engagé à composer un opéra, il en écrivit un dont le succès ne fut pas heureux; mais il ne se laissa pas décourager, et bientôt après il donna une autre pièce, intitulée *The Beehive* (la Ruche d'abeilles), qui lui fit oublier la mauvaise fortune de son premier ouvrage. A la fin de la saison, il quitta la scène : il n'y reparut qu'en 1814, et cette fois le public lui fit l'accueil le plus favorable. Parmi les opéras qu'il a écrits pour le théâtre anglais, on doit lui en faire une partie de la musique, on remarque : 1° *Persian hunters* (les Chasseurs persans). — 2° *The magic Bride* (La Fiancée enchantée). — 3° *Boarding house* (la Maison d'éducation). — 4° *Godolphin* (le Lion du Nord). — 5° *Rich and Poor* (Riche et Pauvre). — 6° *La Statue*. — 7° *Charles the Bold* (Charles le Téméraire). — 8° *The woodman's Hut* (la Cabane du bûcheron). — 9° *Dircé*. — 10° *Annette*. — 11° *Devil's Bridge* (le Pont du Diable). — 12° *Les Elections*. — 13° *Lalla Rookh*, représenté à Dublin. — 14° *The Wizard* (le Sorcier). — 15° *Philandering*. On a aussi des chansons anglaises de M. Horn; il a publié un recueil qui a pour titre : *Indian Melodies, arranged for the voice and piano-forte in songs, duettos and glee*s; Londres, 1813, in-fol. Ce recueil a de l'intérêt : Horn y a ajouté une bonne préface.

**HORN** (FRANÇOIS), docteur en philosophie,

né à Brunswick, le 31 juillet 1781, commença ses études au collège de Sainte-Catherine, et les continua à celui de Sainte-Caroline, dans sa ville natale; puis il fit un cours de droit à Jéna, en 1799; mais il quitta bientôt cette étude pour celle de l'histoire et de l'esthétique, à l'université de Leipsick. En 1803, déjà connu par des productions littéraires qui avaient obtenu du succès, il fut appelé à Berlin en qualité de professeur d'un gymnase; au mois d'octobre 1803, on lui confia la place de professeur ordinaire au lycée de Brême; mais bientôt le mauvais état de sa santé l'obligea de renoncer à l'enseignement, et dans l'année 1809, il se retira à Berlin, où il vécut sans emploi, entouré d'amis et d'une famille dévouée. Les romans et les autres ouvrages littéraires de M. Horn sont connus de toute l'Allemagne, et y ont de la célébrité: ce savant n'est cité ici que pour quelques articles qu'il a fait insérer dans la *Gazette musicale* de Leipsick. Le premier de ces morceaux a paru dans la quatrième année de ce journal (n° 25), sous le titre de *Fragments musicaux*; le second, intitulé *Observations diverses*, a paru dans la cinquième année (p. 499); enfin le troisième a été publié sous le titre de *Pensées et Souhaits* (cinquième année, n° 44 et 45).

**HORN** (HORN), harpiste, né à Paris, en 1789, de parents allemands, commença son éducation musicale en cette ville, et fut conduit en Angleterre à l'âge de dix ans. Il fut alors confié aux soins d'un professeur nommé J.-B. Mayer, près de qui il passa sept années. En 1805, il commença à se faire entendre dans les concerts: trois ans après, il reçut des leçons de Jean Elouis, harpiste assez distingué. Pendant quatre ans il fit avec ce maître des voyages en Écosse et en Irlande. De retour en Angleterre, il joua dans les concerts de Bath sur la harpe à double mouvement d'Erard, alors peu connue, et qui fut admirée comme un chef-d'œuvre de mécanique. Horn fut ensuite professeur de harpe à Londres. Il y a publié de sa composition: 1° *Quinze airs et préludes pour la harpe*. — 2° Beaucoup de rondos, airs variés, etc., pour le même instrument. — 3° *Rudiments for the single and double movement Harp* (Principes pour la harpe à simple et à double mouvement).

**HORNER** (THOMAS), savant musicien du seizième siècle, naquit à Egger en Bohême; et vécut à Königsberg vers 1550. Il a publié en cette ville un traité de composition intitulé: *De ratione componendi cantus*; Königsberg, 1546, in-8°. Ce traité est devenu fort rare. Il ne faut pas prendre à la lettre le titre de cet ouvrage, ainsi

que l'ont fait Forkel, Lichtenhal, M. Ferdinand Becker, dans leurs bibliographies musicales, et le savant M. Grasse (*Lehrbuch einer allgemeinen Literatur Geschichte*, t. III, p. 961), car Horner traite dans son livre non de la composition du chant, mais du contrepoint.

**HORNSTEIN** (Le P. Jérome) naquit en 1721, à Ochsenhausen, apprit dès son enfance les éléments de la musique, et continua l'étude de cet art au couvent d'Ottobeuern. Il fit profession dans ce monastère en 1729, et mourut en 1758. On le cite comme un bon organiste et comme auteur d'un *Miserere* qu'on exécutait encore au couvent d'Ottobeuern dans les premières années du dix-neuvième siècle.

**HORSLEY** (GUILLAUME), né à Londres, le 15 novembre 1774, eut pour premier maître de musique Théodore Smith, pianiste allemand d'un mérite médiocre, et homme fort colère qui maltraitait son élève, sans lui faire faire beaucoup de progrès. Heureusement Horsley fit la connaissance de trois frères allemands, nommés Fring, musiciens distingués, qui lui tracèrent une meilleure voie d'instruction et développèrent son talent comme organiste et comme compositeur. Lie ensuite d'amitié avec Calcott, il trouva dans celui-ci un protecteur zélé, et plus tard il devint son gendre. Quelques places d'organiste dans de petites chapelles lui avaient été confiées, mais il les quitta pour celle d'organiste adjoint à l'Asile des Orphelins, dont Calcott était le titulaire. En 1802 Calcott donna sa démission de cet emploi, et fit agréer Horsley pour le remplacer. Dix ans après, la chapelle de Belgrave ayant été achevée, celui-ci en fut nommé organiste, et depuis lors il a conservé ces deux places. Calcott et Horsley furent les fondateurs d'une société d'amateurs de chant connue à Londres sous le titre de *Concertores sodales*, qui subsiste encore: elle a été fort utile à Horsley pour faire connaître ses compositions.

Connu par une multitude de *glees* à trois et à quatre voix, dont quelques-uns ont obtenu du succès, Horsley ne s'est pas borné à ce genre: il a écrit pour l'église des services à cinq, six, sept et huit parties, deux antennes à douze parties réelles, un *Sanctus* à quatre chœurs, et un très-grand nombre de canons. Ce qu'il a publié n'est qu'une faible partie de ses ouvrages: parmi ses manuscrits on trouve trois symphonies à grand orchestre, qui ont été exécutées dans plusieurs concerts, plusieurs trios pour deux violons et basse, et une grande collection de *glees*, de *canons*, de *chansons* à voix seule et de duos. Ses ouvrages publiés sont: 1° Un recueil d'exercices pour le piano intitulé

*A set of easy Lessons, containing familiar airs*; Londres, Clementi. — 2° *Six sonatines pour l'usage des élèves, avec le doigt soigneusement indiqué*; ibid. — 3° *Trois sonates pour piano*; ibid. — 4° *Deux sonates détachées, n° 1 et 2*. — 5° *Trois valse pour piano à quatre mains*. — 6° *An explanation of the major and minor scale* (Explication des gammes majeure et mineure, avec des exercices calculés pour former les deux mains). Il y a en deux éditions de cet ouvrage. — 7° *Trois collections de glees, canons et madrigaux à trois, quatre, cinq et six voix*. — 8° *Six glees pour deux voix de soprano et basse*. — 9° *A collection of forty canons of various species* (Collection de quarante canons de différentes espèces): ouvrage dédié à Clementi. Horsley a aussi contribué à la collection publiée par ce maître sous le titre de *Vocal Harmony*. Il s'est beaucoup occupé de l'histoire et de la théorie de la musique, et possédait une fort belle bibliothèque musicale, où se trouvaient rassemblés les livres de Calcott et une partie de ceux de l'historien de la musique Hawkins. Cet artiste est mort à Londres, le 12 juin 1858.

**HORSLEY** (CHARLES-ÉDOUARD), fils du précédent, est né à Londres, en 1822. Après avoir appris de son père les éléments de la musique et avoir reçu de Moscheles des leçons de piano, il se rendit à Leipsick et y devint élève de Mendelssohn pour la composition. De retour en Angleterre, il s'y est livré à l'enseignement, et a publié trois sonates pour le piano, œuvre 10; six *idem*, en deux livres, œuvre 14; Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 7; Leipsick; plusieurs recueils de mélodies sans paroles; des rondes; de petites pièces de différents genres; de grandes valse; des chansons anglaises, et s'est même essayé dans l'*Oratorio*. M. Horsley a fait exécuter à Cassel, en 1845, une Ouverture à grand orchestre, de sa composition.

**HORSTIG** (CHARLES-GOTTLÖB), né à Reinswalde, le 3 juin 1763, fut d'abord prédicateur à Eulo, dans la Basse-Lusace, puis conseiller du consistoire, surintendant et pasteur en chef de l'église luthérienne de Bückebourg, où il est mort, le 21 janvier 1835. Il était musicien instruit, et avait étudié avec fruit les œuvres de Bach et d'autres grands musiciens. L'Allemagne lui doit un assez grand nombre d'ouvrages sur divers sujets; mais c'est surtout pour les articles relatifs à la musique publiés par lui dans les journaux qu'il trouve une place dans ce dictionnaire. Voici une indication, que je crois complète, de ces articles : 1° Sur la nature des sons dans le *Musikalische Monatschrift* de Berlin, 1792, p. 1-3, et 155-159). — 2° Projets pour améliorer les

écoles de chant de l'Ailernagne (dans la *Gazette musicale de Leipsick*, 1798, p. 183-189, 197-201, 214-220). — 3° Examen des instruments de musique ordinaires (ibidem, pages 372-375). — 4° Quelques mots sur la bonne instruction dans les principes de la musique (ibid., p. 449-454). — 5° Renseignements sur la musique de Bückebourg (*Gazette musicale de Leipsick*, 2<sup>e</sup> année, p. 220). — 6° Chiffres pour la notation des livres chorals (ibid., p. 337). — 7° Quelques mots sur les chansons et airs populaires (ibid., p. 670). — 8° *Laissez parler le Musicien lui-même* (*Gazette musicale de Leipsick*, 3<sup>e</sup> année, p. 645). — 9° Sur la musique des montagnards (ibid., pag. 719). — 10° Sur l'amélioration de la notation harmonique (ibid., 11<sup>e</sup> année, page 545). — 11° Fantaisies sur l'influence de la musique à l'égard du perfectionnement de l'espèce humaine (dans l'écrit périodique intitulé *Cæcilia*, t. I, p. 59-66). — 12° Sur la musique ancienne (*Gazette musicale de Leipsick*, t. IX, p. 551; t. X, p. 225, 241, 257; t. XI, p. 275). — 13° Action de la musique sur les relations sociales (ibid., t. IX, p. 129). — 14° Puissance du beau dans la musique (*Cæcilia*, t. 3, p. 149-156). — 15° Les Éléments du chant (ibid., t. X, p. 209-224). — 16° Notices biographiques sur Jean-Christien Bach et F. Neubauer, dans la 6<sup>e</sup> année du Nécrologe de Schlichtegroll. On a aussi de Horstig un recueil de chansons pour les enfants (*Kindertlieder*); Leipsick, Breitkopf et Haertel, 1798, in-8°, avec une préface, et un almanach ou livre de poche pour les cantors et les organistes (*Taschenbuch für Sanger und Organisten*); Munich, J.-H. Herber, 1801, 36 pages in-16.

**HORTENSE** (EUCÉRIE DE BEAUHARNAIS), reine de Hollande, duchesse de Saint-Léu, fille d'Alexandre, vicomte de Beauharnais, et de Joséphine Tascher de la Pagerie, qui fut ensuite femme de Napoléon Bonaparte et impératrice des Français; elle naquit à Paris, le 10 avril 1783. Douée de beaucoup d'esprit naturel, elle fit de rapides progrès dans ses études, au pensionnat de madame Campan, et y acquit des talents remarquables, particulièrement dans la musique. Mariée, le 7 janvier 1802, avec Louis Bonaparte, qui devint ensuite roi de Hollande, elle ne trouva pas le bonheur dans cette union, qui aboutit à la séparation des deux époux. Hortense revint à Paris, dont elle ne s'éloigna que lorsque les alliés y entrèrent, en 1814. Après bien des vicissitudes, cette princesse mourut à Viry, le 5 octobre 1837. Des deux fils qu'elle avait eus, l'aîné est mort à Rome : le plus jeune, après avoir été président de la république française, par suite de la révolution de février 1848, est devenu empereur des

Français, sous le nom de Napoléon III. Plantard avait été le maître de chant de la reine Hortense lorsqu'elle était au pensionnat de madame Campan : elle acquit par ses leçons un talent distingué, particulièrement dans l'art de chanter la romance. Douée d'un heureux instinct mélodique, elle a composé de jolies pièces de ce genre, au nombre desquelles on remarque celle qui commence par ces mots : *Partant pour la Syrie*. Cette romance, qui eut un succès de vogue vers 1810, est devenue populaire en France depuis 1852. On a publié à Paris, en 1856, un Recueil de mélodies et romances de la reine Hortense.

**HORWITZ** (....), pianiste de Berlin, a publié, de 1830 à 1840, dans cette ville, plusieurs œuvres de variations sur différents thèmes pour le piano, des allemandes, des polonaises, etc.

**HORZAKKA** (JEAN-FRÉDÉRIC), compositeur et pianiste, est né en 1798, à Triest, en Moravie, où son père était organiste. Dès l'âge de treize ans il montrait un talent précoce pour la musique. Il fut alors envoyé à Vienne, où il se lia d'amitié avec Moscheles, qui lui inspira une émulation profitable. Horzakka eut pour maître d'harmonie et de contrepoint Emmanuel Förster. Ses études terminées, il s'est livré à presque tous les genres de compositions, et y a obtenu des succès. En 1832 il était attaché comme pianiste accompagnateur au théâtre Sur-la-Vienne. Ses principaux ouvrages sont : 1° un grand concerto pour le piano. — 2° Plusieurs fantaisies, thèmes variés, rondos, etc., avec accompagnement de quatuor, et pour piano seul. — 3° Ouverture et entr'actes pour le drame de Raupach intitulé *le Meunier et son Fils*. — 4° Idem, pour le drame de Grillparzer *des Meeres und der Liebe Wellen* (les Agitations de la mer et de l'amour). — 5° Deux messes solennelles à quatre voix et orchestre, en partition ; Vienne, Artaria. Cet artiste est mort à Vienne, le 9 septembre 1860.

**HOSZISKY** (....), secrétaire particulier du prince Henri de Prusse, à Rhéinsberg, depuis 1780 jusqu'en 1795, a écrit, pour le théâtre particulier de ce prince, la musique de plusieurs opéras qui n'ont été connus qu'après la mort de leur auteur. Reilstab, éditeur de musique de Berlin, acquit vers le commencement du dix-neuvième siècle les partitions du théâtre de Rhéinsberg et particulièrement les suivantes de Horzisky : 1° *Titus*, opéra sérieux en trois actes. — 2° *Les Péruviens*, en trois actes. — 3° *Pertharide*, en trois actes. — 4° *Soliman*, trois actes. — 5° *Antigone*, opéra sérieux en trois actes. — 6° *Oreste*, idem. — 7° *Le Serrurier*, opéra comique en un acte. — 8° *Le Maître de Musique*, idem. — 9° *Anacréon*.

— 10° *Le Jugement de Paris*. — 11° *Olympie*, opéra sérieux en trois actes. — 12° *Pagamin de Monégue*, opéra comique. — 13° *Alexandre*, opéra sérieux. — 14° *Alsire*, idem. On a publié à Berlin, en 1790, des airs arrangés avec accompagnement de clavecin, extraits des partitions nos 4, 5, 9, 10, 13 et 14, sous ce titre : *Choix d'Airs de plusieurs opéras*.

Un autre musicien du même nom a vécu à Berlin et y a publié des danses, des solos pour la flûte et des chansons allemandes.

**HOSA** (GEORGES et THOMAS), frères, nés à Melnick en Bohême, furent de bons cornistes, voyagèrent pour donner des concerts, et se fixèrent à Bruxelles, où ils furent engagés pour la chapelle du prince Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas autrichiens. Georges mourut le premier, et laissa à son frère une succession de 15,000 florins. Thomas cessa de vivre le 16 mars 1786. Celui-ci était compositeur, et a laissé en manuscrit plusieurs concertos pour son instrument.

**HOSTE** (SPIRITO L'), compositeur et organiste, né à Reggio, dans les premières années du seizième siècle, était vraisemblablement issu d'une famille française établie en Italie. Les circonstances de sa vie sont ignorées jusqu'à ce jour, et l'on manque également de renseignements sur les places qu'il a occupées. Les ouvrages publiés sous son nom sont ceux dont les titres suivent : 1° *Il primo libro de' Madrigali a quattro voci, nuovamente con somma diligenza ristampato et corretto; in Venezia, appresso di Antonio Gardano, 1556*, in-4° : c'est une deuxième édition ; j'ignore la date de la première. — 2° *Libro secondo de' Madrigali a quattro voci* : ibid., 1552, in-4°. — 3° *Libro terzo de' Madrigali a quattro voci; in Venezia, appresso Girolamo Scotto, 1554*, in-4° obl. — 4° *Il primo libro de' Madrigali a tre voci; Milano, Franc. et Simone Moschini, 1554*, in-4° obl. — 5° *Madrigali a cinque voci con doi a sei* : *Libro primo; in Venezia, appresso Girolamo Scotto, 1568*, in-4° obl. C'est par les titres de ces ouvrages que l'on connaît le lieu où L'Hoste a vu le jour.

**HOTHBY** (JEAN), en latin *Holthby*, carme anglais, a vécu vraisemblablement dans le quatorzième siècle, si l'on en juge d'après la doctrine exposée dans un traité de musique qui nous reste de lui, et qui semble être contemporaine de celle de Jean de Muris. Le P. de Villiers se fait sur ce personnage, dans sa Bibliothèque carmélite : mais un manuscrit du quinzième siècle, qui se trouve à la bibliothèque de Ferrare, et qui contient l'ouvrage de Holthby, indique sa

profession. A l'égard du pays où il a vu le jour, on a un renseignement précis dans un manuscrit daté de 1471, qui appartient à la Bibliothèque impériale de Paris (n° 7369, in-4°), et où l'on trouve le livre de Hothby sous ce titre : *Hothby, Anglici, Proportiones Musicae*. Dans un manuscrit de Ferrare, dont le P. Martini a fait faire une copie, qui est à la bibliothèque de l'Institut musical de Bologne, le même ouvrage est intitulé : *P. Jo. Hothobi Carmel. De Proportionibus et Canto figurato, de Contrapuncto, de Monochordo*. Dans un autre manuscrit, petit in-4°, qui se trouve parmi ceux du Muséum britannique, à Londres, sous le n° 10336, est une copie de ce traité, laquelle fut faite dans l'année 1500, et terminée le 26 mars, par Jean Tucke, bachelier ès arts de l'université d'Oxford. Le nom de l'auteur y est écrit *Joannes Otteby magister in Musica*. Bien que l'ouvrage soit terminé par ces mots (fol. 73 verso) : *Proportiones secundum Joannem Otteby,.... expliciunt feliciter*, qui semblent indiquer simplement une doctrine conforme à celle de ce moine, le contenu est exactement semblable à celui du manuscrit de Ferrare.

**HOTTETERRE (HENRI)**, facteur d'instruments à vent de la chambre et de la chapelle du roi, se fit connaître avantageusement à Paris vers le milieu du dix-septième siècle par ses flûtes, hautbois, bassons, etc. Borjon a dit de lui, dans son *Traité de la Musette* (Lyon, 1672, in-fol., p. 38) : « Ceux qui se sont rendus les plus recommandables dans ce royaume par leur composition et leur jeu, et par leur adresse à faire des musettes, sont les sieurs Hotteterre. Le père est un homme unique pour la construction de toutes sortes d'instruments de bois, d'ivoire et d'ébène, comme sont les musettes, flûtes, flageolets, hautbois, cromornes; et mesme pour faire des accords parfaits de tous ces mesmes instruments. Ses fils ne lui cèdent en rien pour la pratique de cet art, à laquelle ils ont joint une entière connaissance et une exécution plus admirable du jeu de la musette en particulier. » Henri Hotteterre est mort à Saint-Germain, en 1683.

**HOTTETERRE (NICOLAS)**, fils aîné du précédent, entra dans la chapelle du roi, comme bassoniste, en 1668; puis il fut attaché à la grande écurie comme un des douze hautbois, et mourut à Paris, en 1695. Il a laissé en manuscrit un *Recueil de bransles, petits ballets, courantes de cour et de ville et autres hautes et basses danses pour six parties à jouer sur les dessus et basses de violons et hautbois*. Ce recueil autographe a passé de la bibliothèque de Perne dans la mienne.

**HOTTETERRE (Louis)**, dit le Romain, troisième fils de Henri, fut le plus célèbre joueur de flûte de la deuxième moitié du dix-septième siècle et du commencement du suivant. On l'avait surnommé le Romain parce qu'il avait fait un voyage d'Italie et avait résidé à Rome. Que La Borde, avec sa légèreté ordinaire, ait dit, dans le troisième volume de son *Essai sur la Musique* (p. 637) qu'Hotteterre était né à Rome; que Forkel, qui n'était pas à portée des sources pour rectifier cette erreur, l'ait copiée dans sa *Littérature générale de la Musique*, cela se comprend; mais il est au moins singulier que les auteurs du *Dictionnaire historique des Musiciens* (Paris, 1810-1811) aient répété cette erreur. Gerber y a ajouté celle d'écrire le Romain pour le Romain, et il a été copié par M. Ch. Ferd. Becker (*Systematische chronol. Darstellung der Musik. Literatur*). Comme tous les membres de sa famille, Hotteterre fut attaché à la musique du roi, et eut le titre de flûte de la chambre. La plupart de ses ouvrages sont intéressants pour l'histoire de l'art. En voici la liste : 1° *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce, et du hautbois; divisés en différents traités*; Paris, sans date, in-4°. Gerber présume que cette édition doit être de 1707, parce que Bernard Picart a marqué cette date sur le portrait de Hotteterre qu'on trouve souvent en tête des ouvrages de ce musicien, même aux exemplaires de la première édition; cependant ce titre est indiqué dans le catalogue d'ouvrages de musique placé à la fin de la *Méthode de Théorie* de Michel-Ange, publiée en 1699. Je crois que le portrait a été fait pour la deuxième édition, publiée à Paris, en 1707. Il fut fait une contrefaçon de l'ouvrage de Hotteterre à Amsterdam, en 1708, chez Roger, in-4°, et d'autres contrefaçons parurent dans la même ville en 1710, et sans date, in-4°, et petit in-4° obl. La 3° édition de Paris a été publiée par J.-B.-Chr. Ballard, en 1726, in-4°, et la dernière en 1741, in-4°, 54 pages et 8 planches. Une traduction hollandaise du même ouvrage, par Abraham Maubach (et non Moubach, comme écrit Forkel et ses copistes), a paru sous ce titre : *Grond-Beginselen over de Behandeling van de Dwars-Fluiten*; Amsterdam, 1728. — 2° *Premier livre de pièces pour la flûte traversière et autres instruments avec la basse*, œuvre deuxième; Paris, Ballard. — 3° *Sonates en trios, livre 1<sup>er</sup>, augmenté de plusieurs agréments et propretés*, œuvre 3<sup>e</sup>; ibid. — 4° *Première suite de pièces à deux flûtes*, op. 4; ibid. — 5° *Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière et autres instruments avec*

la basse, œuvre 5<sup>e</sup>; ibid. — 6<sup>e</sup> *Deuxième suite de pièces à deux flûtes avec une basse ajoutée séparément*, œuvre 6<sup>e</sup>. — 7<sup>e</sup> *L'art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur le hautbois et autres instruments de dessus, avec des préludes tout faits sur tous les tons, dans différents mouvements et différents caractères, etc.*; Paris, 1712, in-4°. Une édition des *Principes*, avec *L'Art de préluder sur la flûte*, a été publiée à Paris, sans date (vers 1765), sous ce titre : *Méthode pour apprendre à jouer en très-peu de temps de la flûte traversière, de la flûte à bec et du hautbois, divisée en différents traités. Nouvelle édition, augmentée des principes de la musique et des tablatures de la clarinette et du basson*; gr. in-4°. — 8<sup>e</sup> *Les Tendresses bachiques, solos pour la flûte traversière*, ibid. — 9<sup>e</sup> *Brunettes pour 2 flûtes*; ibid. — 10<sup>e</sup> *Rondes ou chansons à danser pour la flûte*; ibid. — 11<sup>e</sup> *Ménuels en duos pour deux flûtes ou deux musettes*; ibid. — 12<sup>e</sup> *Duos choisis pour deux flûtes ou deux musettes*, ibid. — 13<sup>e</sup> *Méthode pour la musette, contenant des principes par le moyen desquels on peut apprendre à jouer de cet instrument de soi-même, au défaut de maître*; Paris, J.-B.-Chr. Ballard, 1738, in-4°.

**HOTTINET** (....), musicien français. Voyez BARBA.

**HOTTINGER** (JEAN-HENRI), orientaliste et théologien protestant, naquit à Zurich, le 10 mars 1620. Après avoir fait de brillantes études au gymnase de sa ville natale, il fréquenta les plus célèbres universités de l'Allemagne, puis enseigna avec distinction dans plusieurs villes, et retourna en 1661 à Zurich, où il avait été nommé professeur de littérature orientale et de philologie. En 1664, il entreprit un voyage en Hollande et sur les bords du Rhin. De retour à Zurich, il y reçut bientôt sa nomination de professeur à l'université de Leyde. Le 5 juin 1667, il s'embarqua avec sa femme et ses enfants, pour aller prendre possession de son nouvel emploi; mais à peine le bateau qui le portait eut-il avancé de quelques toises, qu'il alla se heurter contre un pieu et chavira. Tous les passagers furent submergés. Cependant Hottinger était parvenu à se sauver; mais apercevant sa femme et ses enfants entraînés par les flots, il se jeta à la nage avec deux de ses amis pour les sauver, et périt victime de son dévouement. Sa fille aînée, la plus jeune, un de ses fils et un de ses amis eurent le même sort; l'autre échappa avec sa femme et sa servante. Parmi les nombreux écrits de Hottinger, on remarque : *Historia ecclesiastica Novi Testamenti*; Hanovre, 1655-

1657, 9 vol. in-8°. Il y traite dans la troisième partie, p. 716 et suivantes, de *Augmentis Musicæ seculo XIV factis*; ce qu'il dit sur ce vaste et beau sujet est superficiel. A l'époque où vivait ce savant, on manquait de documents pour faire convenablement un pareil travail.

**HOUANG-TCHIN-TCHOUANG**, musicien chinois et écrivain sur la musique, vécut à Péking vers le milieu du dix-septième siècle de l'ère vulgaire. Il s'est fait connaître par un livre très-volumineux sur la harpe chinoise, intitulé : *Khin pouta Tching* (Traité complet sur le *Khin*). Cet ouvrage, publié en 1662, réimprimé en 1724, puis en 1746, renferme les instructions les plus étendues sur la variété des formes de l'instrument, sur sa construction, les règles du doigter, et l'exposé d'un système de notation pour la musique destinée au khin, qui paraît être une tablature d'instrument à cordes pincées. Klaproth a possédé un exemplaire de la dernière édition du livre de Houang-Tchin-Tchouang, qu'il m'a communiqué.

**HOUTERMAN** (MARCO), musicien belge, né à Bruges, en 1537, mourut à Rome, le 5 juin 1577, à l'âge de quarante ans, suivant son épitaphe, qui se voit dans l'église *Santa-Maria dell' Anima*. On lit sur cette épitaphe :

D. O. M.

Marco Houtermans Brugensi,  
Viro amabili et musicorum sui temporis  
facile principi.  
Vix. annis XL. Obiit nobis febr. MDLXXVII.

Aucune composition n'est connue jusqu'à ce jour de cet artiste si justement déclaré *le prince* ou le premier des musiciens de son temps, époque où vivaient Palestrina et tant d'autres musiciens justement célèbres. Quelque exagération qu'il y ait dans ce titre magnifique, celui qui en a été décoré a dû le justifier jusqu'à certain point par son mérite et par des productions de quelque importance qui ont échappé à nos recherches.

On voit par la suite de l'épitaphe, dont le commencement vient d'être rapporté, que la femme de Houterman, *Jeanne Gavadia*, très-instruite dans la musique, mourut dans la même année que son mari, à l'âge de vingt-six ans, et que son corps fut placé dans la même tombe.

**HOVEN** (JOACHIM VAN DEN), luthiste hollandais, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il a publié une collection de morceaux des compositeurs les plus célèbres de son temps, arrangés pour le luth, sous ce titre : 1<sup>o</sup> *Deliciae Musicae, seu Cantiones*; Leyde, 1612, in-fol. — 2<sup>o</sup> *Préludes de luth pour des chansons à deux voix, avec deux violons*; ibid.



**HOVEN** (JEAN), pseudonyme sous lequel s'est caché M. *Vesque de Puttlingen*, compositeur amateur. Son père, issu d'une famille de l'ancienne province de Luxembourg, était né à Bruxelles et y occupait la place d'*official*, à la secrétairerie d'État et de la guerre, lorsque l'invasion de la Belgique par les armées françaises l'obligea d'émigrer. Arrivé à Prague, il y épousa M<sup>lle</sup> de Leenbeer, d'une famille noble de Bruxelles, également émigrée. Le prince Alexandre Lubomirski, dont il avait fait la connaissance plusieurs années auparavant, lui ayant offert un asile dans son château d'Upolé, en Pologne, ce fut là que naquit Vesque de Puttlingen, le 23 juillet 1803. Peu de temps après, son père ayant obtenu un nouvel emploi du gouvernement de l'Autriche, alla se fixer à Vienne. Dès son enfance, Vesque montra d'heureuses dispositions pour la musique; ses parents les firent cultiver en lui donnant Moschelès pour maître de piano, Cimmara pour le chant, et M. Simon Sechter pour la composition. Cependant, destiné à la carrière administrative, il ne put accorder, dans sa jeunesse, que ses moments de loisir à la culture de l'art. Ayant terminé ses études à l'université de Vienne, il obtint le doctorat en droit, et publia plusieurs ouvrages de jurisprudence qui le firent remarquer et lui procurèrent l'emploi de conseiller ordinaire à la chancellerie privée de la cour et de l'État. Depuis lors il a été chargé de plusieurs missions importantes à l'étranger. Vesque est auteur de beaucoup de sonates, rondos et variations pour le piano, publiés à Vienne, chez Haslinger et Meubelt; de plusieurs ouvertures de concert, et surtout d'un très-grand nombre de *Lieder* qui ont paru sous le nom de *Hoven*, lequel était celui de son aïeul maternel. Ce sont particulièrement ces *Lieder* qui ont rendu ce nom populaire en Allemagne. Elles ont été réunies en un recueil intitulé *Die Heimkehr* (le Retour, 85 poèmes de Heine, mis en musique); Vienne, 1851, 1 vol. in-4°. Sous ce même pseudonyme, Vesque a fait représenter à Vienne, en 1839, *Turandot, princesse de Schiras*, grand opéra en deux actes, d'après le drame de Schiller; *Jeanne d'Arc*, grand opéra en trois actes, représenté à Vienne en 1841, à Drenthe et à Berlin en 1845; *Liebeszauber* (l'Enchantement de l'Amour), opéra romantique, joué à Vienne, en 1846; *Catherine de Heilbronn*, opéra en quatre actes, poème de Kleist; et *le Château de Thaya*, représenté à Vienne, en 1847. Ces ouvrages ont été bien accueillis du public, et les partitions réduites pour le piano ont été publiées à Mayence, chez Schott. Vesque a fait exécuter à la chapelle impériale de Vienne, en 1846, une Messe

solennelle au ré, à 4 voix, chœur et orchestre. On a aussi de lui des quatuors pour quatre voix d'hommes.

**HOW** (F.), pianiste et compositeur pour son instrument, est né le 13 juillet 1800, à Kleinsteinhelm, près de Hanau. Il reçut son éducation musicale à Offenbach, chez G.-J. Vollweiler. How s'est fixé à Francfort, en qualité de professeur de piano. On a publié de sa composition des variations pour le piano, œuvres 8, 9, 10 et 13, *les Adieux*, andantino, op. 24, et une méthode pour cet instrument intitulée : *Praktische Clavier-Schule*, etc.; Offenbach, André.

**HOWARD** (SAMUEL), docteur en musique, né à Londres, vers 1720, fit son éducation musicale dans la chapelle du roi d'Angleterre, et y reçut les leçons du maître de musique Bernard Gates, puis fut organiste de Saint-Clément et de Saint-Bride. Il aimait passionnément la musique anglaise, et ne pouvait se persuader que les compositeurs italiens, allemands et français eussent poussé l'art plus loin que ses compatriotes. Il mourut à Londres, le 13 juillet 1782, à l'âge d'environ soixante-deux ans. Ses ballades ont eu longtemps un succès de vogue en Angleterre, et sa musique d'église a été estimée. Le docteur Boyce en a publié quelques morceaux dans sa collection intitulée *Cathedral Music*. On a aussi, sous le nom d'Howard : 1° Trois sonates pour piano et violon. — 2° Trois duos pour deux exécutants sur le même piano; op. 2, Londres. — 3° Six sonates pour le piano; Londres, Preston.

**HOWGILL** (WILLIAM), organiste anglais, vécut à Londres vers 1810. Il s'est fait connaître avantageusement par les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Four voluntaries, part of the third chapter of the Wisdom of Solomon, for three voices, and six favourite Psalm-tunes with an accompaniment for the Organ* (quatre caprices à trois voix avec accompagnement d'orgue, sur le troisième chapitre du Cantique de Salomon, etc.); Londres (s. d.). — 2° *Two voluntaries for the organ, with a Miserere, and Gloria tibi, Domine* (Deux préludes pour l'orgue, avec un *Miserere*, et un *Gloria tibi, Domine*); ibid. — 3° *Antienne et deux préludes pour l'orgue, avec un choix de 38 chants de psaumes pour une, deux et trois voix; ibid.*

**HOYLAN** (JEAN), fils d'un coutelier de Sheffield, dans le duché d'York, est né en 1783. Ayant montré dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique, il fut confié par son père aux soins de Guillaume Mather, organiste de l'église Saint-Jacques de la même ville, et lui succéda en 1808. Jusqu'en 1819, il occupa cette place; il ne la quitta que pour aller à Louth,

dans le comté de Lincoln, prendre possession de la place d'organiste, devenue vacante par la mort de Hill, et qu'il occupait encore en 1840. On a de Hoylan des antennes à plusieurs voix et d'autres morceaux de musique religieuse, quelques compositions pour le piano et des chansons anglaises.

**HOYLE (JEAN)**, professeur de musique à Londres, est mort en 1797. Il est auteur d'un dictionnaire portatif de musique, intitulé : *Dictionary of Music, being a complete dictionary, or treasury of Music, containing a full explanation of all the words and terms made use of in Music, both speculative, practical and historical*; Londres, S. Crowder, 1770, in-8° de 112 pages. Cette première édition a été inconnue à tous les bibliographes de la musique, même aux Anglais : Burney ne l'indique point dans le catalogue des livres anglais sur la musique qu'il a placé à la fin du 4<sup>e</sup> volume de son Histoire de la Musique; les auteurs anonymes de la *Musical Biography* et du *Dictionary of Musicians*, ainsi que Watt, dans sa Bibliothèque britannique, ont gardé le même silence. Je possède un exemplaire de cette édition. Il en a paru une deuxième sous ce titre : *A complete Dictionary of Music, containing a full and clear explanation, divested of technical phrases, of all the words and terms english, Italian, etc., made use in that science, speculative, practical and historical*; Londres, Symonds, 1790, in-8°. Nonobstant l'étendue de ce titre, l'ouvrage de Hoyle est fort court et fort incomplet; mais il est moins défectueux dans ses définitions qu'on ne le prétend dans le *Critical Review* du mois de février 1791.

**HOYOUL (BAUDOUIN)**, musicien belge, né à Braine-le-Comte, vers 1540, fut attaché au service du duc de Wurtemberg, en qualité de chanteur de sa chapelle. Il s'est fait connaître par un ouvrage de sa composition intitulé : *Sacrae Cantiones quinque, sex, septem, octo, novem et decem vocum, quæ cum viroz vocis, tum omni genere instrumentis musicis commodissime applicari possunt*; Nuremberg, Cath. Gerlach, 1587, in-4°. Dans la dédicace de ce recueil de motets, datée de Stuttgart, le 8 novembre 1586, Hoyoul fournit lui-même l'indication du lieu de sa naissance.

**HRAZER (Le Père IAZNE)**, virtuose sur la viole d'amour, naquit en 1725, à Schan, en Bohême. Après avoir terminé ses études à Prague, par un cours de philosophie, il entra dans l'ordre de Saint-Jean-de-Dieu, eut l'administration des biens de la maison des Convalescents à Vienne, fit les fonctions de secrétaire du provincial, et

fut enfin chargé de l'inspection de toutes les maisons de l'ordre en Allemagne et en Italie. Ses voyages lui procurèrent les moyens de se faire entendre dans les plus grandes villes, et partout il fit applaudir son talent. Il mourut à Keckers, en Bohême, le 13 avril 1777. Ses sonates pour la viole d'amour ont été longtemps en vogue parmi les amateurs de cet instrument.

**HROTSVITHA**, religieuse au monastère de Gandersheim, de l'ordre de Saint-Benoît, en Allemagne, y entra vers l'année 958, à l'âge de vingt-trois ans. Nonobstant ces renseignements, fournis par elle-même, la date de sa naissance est aussi incertaine que celle de sa mort. Dotée d'un génie et d'un talent remarquables à l'époque où elle vécut, elle a écrit des légendes en vers latins et des comédies en prose rimée, conservées par un manuscrit de la fin du dixième siècle, ou du commencement du onzième, qui du couvent de Saint-Emeran de Ratisbonne a passé dans la bibliothèque royale de Munich, où il se trouve encore aujourd'hui. C'est d'après ce manuscrit qu'on a fait les éditions de Nuremberg, 1501, de Wittenberg, 1717, et de Nuremberg, 1857. M. Magnin l'a aussi consulté pour la traduction française du théâtre de *Hrotsvitha*, avec le texte latin (Paris, 1846, 1 vol. in-8°). L'auteur de l'article de *Hrotsvitha* inséré dans l'Encyclopédie musicale publiée par Schilling assure que cette religieuse a mis en musique son *Panegyrique des Othons*, dont on trouve des fragments dans le manuscrit de Munich, ainsi que plusieurs récits héroïques, et il ajoute : *On a aussi d'elle le martyre d'une sainte mis en vers et en musique*; mais il ne fournit aucune preuve à l'appui de ces assertions. Or, le manuscrit de Munich n'offre aucune trace de notation musicale. M. Magnin conjecture que l'auteur de cette notice aura pris dans un sens trop absolu les expressions *modulasti, componere*, dont la nonne de Gandersheim se sert assez fréquemment.

**HUBATSCHER (...)**, employé de l'administration impériale à Hermannstadt, est cité dans l'Almanach des Théâtres de Gotha (1791) comme compositeur des opéras suivants : 1<sup>o</sup> *Alle trren sich* (Tu es te trompent), en trois actes. — 2<sup>o</sup> *Hans bleibt Hans* (Jean reste Jean), en trois actes. — 3<sup>o</sup> *Der kluge Jacob* (Le malin Jacques), sur un livret de Wetzel. — 4<sup>o</sup> *Don Qui-chotte*, en trois actes. Il n'a été publié aucun morceau de ces ouvrages.

**HUBER (JEAN-LOUIS)**, maître de philosophie, licencié en droit et conseiller du gouvernement du duc de Wurtemberg, naquit à Griesenhappach, le 4 mars 1723. Après avoir vécu

longtemps à Tubingue, il alla se fixer en 1788 à Stuttgart, où il est mort, le 30 septembre 1800. Au nombre de ses ouvrages de littérature, on en trouve un qui a pour titre : *Abhandlung über das Melodrama* (Traité sur le Mélodrame); Tubingue, 1791, in-8°.

**HUBER** (PANCRAZ), violoniste à l'orchestre du théâtre de Vienne, en 1772, et maître de ballets de la cour, a fait graver à Paris six duos pour violon et viole, op. 1, et plus tard, à Lyon, quatre quatuors pour flûte, violon, alto et basse. On connaissait aussi de lui en Allemagne plusieurs symphonies et des trios pour violon. Burney, qui entendit quelques compositions de ce musicien, dans son voyage en Allemagne, leur accorda des éloges.

**HUBER** (FÉLIX), poète et musicien suisse, mort à Berne, le 23 février 1810, s'est rendu célèbre par ses chansons, dont voici la liste : 1° *Le Chasseur de chamois*; Berne, Burgdorffer. — 2° *Six Schweizer Lieder* (Six chansons suisses sur des poésies de Kuhn); ibid. — 3° Huit chansons allemandes; Mayence, Schott. — 4° Six idem; Munich, Aibl. — 5° *Lieder für eidgenössische Krieger* (Chant pour la guerre de la Confédération); Berne, Jenni. — 6° *Lieder für Schweizer Junglinge* (Chanson de la jeunesse suisse); ibid. — Huber a publié un recueil d'airs nationaux des montagnes de la Suisse, dont il a été fait à Berne plusieurs éditions. Une notice sur sa vie et son caractère est placée en tête d'un volume de ses poésies, publié à Saint-Gall, en 1811, in-8°.

**HUBER** (Louis), né à Mendelheim en 1763, cultiva dans sa jeunesse les sciences et les lettres, apprit la musique, et embrassa l'état ecclésiastique. Ayant été nommé organiste de l'église Saint-Maurice à Ingoistadt, il occupait encore cette place en 1812. Après cette époque, on n'a plus de renseignements sur sa personne. C'était un bon organiste. Il avait écrit plusieurs morceaux de musique d'église, et deux opéras : *Hermi-phas*, et *Le Joyeux Maître d'école*.

**HUBER** (...); on a sous ce nom une méthode pour le doigté de la flûte, intitulée : *Fingerordnung für die Flöte*; Augsbourg, Buehm.

**HUBER** (JEAN-NEPOMUCÈNE), professeur à l'Académie de Fribourg (Suisse), occupait cette position dès 1820 et s'y trouvait encore en 1842. Il a publié dans la Gazette générale de Musique de Leipzig (t. 31, p. 749, 813, et tom. 32, p. 309) une théorie de la formation des accords basée sur la construction géométrique d'un cercle divisé en quatre parties égales par deux perpendiculaires qui se coupent à angles droits, et dans

lequel sont inscrits deux rectangles opposés qui forment une série de triangles dont les sommets sont appuyés sur la circonférence du cercle à des distances égales, au nombre de douze. A ces sommets correspondent les sons de l'échelle chromatique, disposés par quarts, en partant de *fa dièse*, et dont le dernier (*ré bémol*) forme une dernière quarte avec *fa dièse*, supposé identique avec *sol bémol*. On voit que cette construction correspond à la progression triple, dont la base est le tempérament égal. M. Huber forme les accords d'après les correspondances multiples des angles. Ce système revient à celui que MM. Barbereau et Durutte (voy. ces noms) ont proposé sous une autre forme. On a aussi du même professeur une méthode de piano (*Klavier Unterricht*), publiée à Carlsruhe, chez Kreuzbauer, en 1841; et une méthode élémentaire de musique pour les écoles (*Gesang Unterricht*); Carlsruhe, Herder, 1843.

**HUBER** (JOSEPH), violoncelliste à Vienne, élève du Conservatoire de cette ville, est né vers 1816. En 1836 et 1837, il se fit entendre avec succès dans les concerts de cette institution. Un petit opéra de sa composition, intitulé *le Début au concert*, a été joué à Vienne, en 1838. Postérieurement il a publié dans cette ville plusieurs ouvrages pour son instrument.

**HUBERT** (ANTOINE), dont le nom italianisé est *Uberti*, naquit à Vérone, de parents allemands, en 1697, suivant quelques biographies, et à Venise, en 1719, d'après Gerber, qui dit avoir trouvé cette date dans une loge maçonnique à Berlin. Il y a lieu de croire que ces deux dates sont également fausses; car, suivant la première, ce chanteur aurait eu quarante-cinq ans lorsqu'il entra au service du roi de Prusse, et, d'après l'autre, il n'aurait été âgé que de vingt-deux ans. Quoi qu'il en soit, ce castrat, dont la voix était un beau contralto, pur et sonore, eut pour maître Porpora, et fut surnommé à cause de cela *il Porporino*. En 1741 il entra au service de Frédéric II, roi de Prusse, et fit admirer sa belle et grande manière, particulièrement dans l'adagio. Il mourut à Berlin, le 20 janvier 1783.

**HUBERT** (CHRÉTIEN-GOTTLÖB), facteur d'orgues et de clavecins, naquit en 1714, à Franstadt, en Pologne, et se fixa à Bayreuth, vers 1740. Il y vécut jusqu'en 1789, où il alla à Anspach, avec le titre de facteur d'instruments de la cour. Ses clavecins et ses petits pianos ont eu de la réputation. On lui attribue quelques perfectionnements dans la construction des claviers.

**HUBERT** (...); on a publié sous ce nom, à Vienne, en 1760, une méthode complète de viole d'amour, intitulée : *Neue Methodenmas-*

*sige für Viola d'amour.* Cette méthode est divisée en trois parties.

**HUBERTI** (ANTOINETTE-CÉCILE CLAVEL, connue sous le nom de M<sup>me</sup> SAINT-). Voyez SAINT-HUBERTI.

**HUBMEIER** (HIPPOLYTE), ou HUBMEYER, né à Laber, dans le haut Palatinat, fut d'abord sous-professeur à Göttingue, et obtint le laurier poétique dans cette université; puis, en 1811, il eut la place de recteur au gymnase de Gera. Appelé à Cobourg, en 1820, pour y prendre la direction du collège de cette ville, il s'y rendit; mais trois ans après il quitta cette place pour la position de pasteur à Schalkau; enfin, il reçut, en 1832, sa nomination de surintendant à Heldbourg, où il mourut, le 9 décembre 1837. Au nombre des ouvrages publiés par ce savant, il en est un qui a pour titre : *Disputationes questionum illustrarum, philosophicarum, musicarum*, etc.; Jéna, 1809, in-4°. Dans la première décade de ce recueil (*Disput. 3, Quæst. 6*), il disserte sur ce sujet : *An sex, an septem sint voces musicales?* Il s'y prononce avec énergie en faveur de la solmisation par hexacordes, contre la gamme de sept syllabes, et contre l'opinion de Calvisius à ce sujet. Il revient encore sur cette question dans la huitième discussion de sa seconde décade (question 4), et y traite *De septem vocibus Bo, Ce, Di, Ga, Lo, Ma, Ni*. Ces sept syllabes sont celles que Calvisius avait proposées pour la désignation des sept notes de la gamme dans la solmisation. Hubmeier attaque ce nouveau système par d'assez mauvais raisonnements, dont Calvisius fit justice dans la troisième partie de ses *Exercitationes musicæ* (voy. CALVISIUS). Tout l'avantage de la dispute est resté à celui-ci.

**HUCBALDE**, ou HUGBALDE, moine de Saint-Amand, au diocèse de Tournay, a dû naître vers 840, s'il est vrai qu'il eût plus de quatre-vingt-dix ans lorsqu'il mourut, en 932. Le lieu de sa naissance n'est pas exactement connu : certains biographes en ont fait un Belge; d'autres, un Français. Quoi qu'il en soit, ce fut au monastère de Saint-Amand qu'il fit ses études, sous la direction de son oncle Milon. Ses progrès dans les lettres et dans la musique furent rapides; ce qui est d'autant plus remarquable, en ce qui concerne la musique, qu'il était alors fort difficile d'apprendre cet art, à cause de l'obscurité qui résultait, pour sa théorie, du mélange des échelles des modes grecs avec l'échelle monome, réformée par saint Grégoire; mélange dont on trouve des traces dans la plupart des traités de musique antérieurs au onzième siècle. On rapporte que les connaissances musicales de Hucbalde excitè-

rent la jalousie de son oncle Milon : une rupture éclata entre eux à l'occasion du chant d'un office pour la fête de Saint-André que Hucbalde composa et nota à l'âge d'environ vingt ans. Milon reprocha à son élève de vouloir briller à son préjudice, et le chassa de son école. Forcé de s'éloigner de son maître et de sa maison profane, il se retira à Nevers, et y ouvrit une école où il enseigna la musique. Toutefois il resta peu de temps dans cette ville : le désir d'augmenter son savoir le décida à se rendre à Saint-Germain d'Auxerre, pour y suivre les leçons de Heiric, un des plus savants hommes de ce temps. Il y arriva vers 860, et devint le condisciple de Remi, dont nous avons un commentaire sur *Martianus Capella* Réconcilié avec son oncle, il revint quelque temps après à Saint-Amand, et y rapporta les reliques de saint Cyr et de sainte Julite, dont il écrivit l'histoire. Après la mort de Milon, en 872, Hucbalde lui succéda dans la direction de son école. Ce fut alors qu'il eut la bizarre idée d'écrire un poème à la louange des chauves, intitulé *Ægloga de Calvis*, qu'il dédia à Charles le Chauve, roi de France, et dont tous les mots commencent par un C. Ce morceau singulier de poésie barbare a été publié plusieurs fois dans les seizième et dix-septième siècles.

Après avoir formé des élèves capables de le remplacer dans l'école de Saint-Amand, Hucbalde alla, en 883, au monastère de Saint-Bertin, pour y diriger une école semblable, à la demande de Radulfe, abbé de cette maison. En témoignage de reconnaissance des services que Hucbalde lui rendait, cet abbé lui fit présent de terres considérables, situées dans le Vermandois; mais, uniquement occupé d'études et d'exercices de piété, ce savant homme attachait peu de prix aux richesses; il ne reçut le cadeau qui lui était fait que pour le transmettre aux moines de Saint-Bertin. Vers l'an 893, Foulques, archevêque de Reims, ayant pris la résolution de rétablir les anciennes écoles de son église, appela près de lui pour les diriger Hucbalde et Remi d'Auxerre. Leurs soins obtinrent le succès que le prelat s'était promis, et beaucoup d'élèves distingués furent formés dans ces écoles. Après la mort de Foulques, qui arriva au mois de juin de l'année 900, Hucbalde retourna à son monastère de Saint-Amand, et n'en sortit plus. Il paraît que c'est vers cette époque qu'il rédigea ses principaux traités de musique. Malgré les malheurs de ces temps affreux; malgré les ravages dont la Gaule et la Belgique étaient alors le théâtre, rien ne put le détourner de ses paisibles travaux. Il mourut à Saint-Amand, le 25 juin 930, suivant certains chroniqueurs, ou le 21 octobre de la

même année, ou en fin le 20 juin 932, d'après d'autres autorités.

C'en'est point ici le lieu d'examiner les ouvrages de littérature sortis de la plume de Hucbalde, et qui ont été publiés dans les annales de l'ordre de Saint-Benoît, de Mabillon, dans les *Acta Sanctorum*, de Bollandus, et ailleurs : d'autres se sont chargés de ce soin. C'est principalement comme écrivain sur la musique, et comme occupant une place importante dans l'histoire de l'art qu'il est question du moine de Saint-Amand dans ce Dictionnaire. Les manuscrits des traités de musique de Hucbalde sont plus rares que ceux de quelques autres écrivains du moyen âge sur le même art, et parmi ces manuscrits tous n'indiquent pas sous son nom les ouvrages qui lui appartiennent, et peut-être lui en attribue-t-on qui ne sont pas de lui. L'abbé Gerbert a recueilli tout ce qu'il en a trouvé pour sa collection des écrivains ecclésiastiques qui ont traité de la musique, et les a insérés dans le premier volume de ce livre, pag. 104 à 229. Le premier de ces ouvrages a pour titre : *Liber Ubaldi, peritissimi musici, de harmonica Institutione*. Gerbert l'a tiré d'un manuscrit de la bibliothèque des cordeliers de Strasbourg et d'un autre qui se trouvait dans la bibliothèque de Césène. Si cet ouvrage est de Hucbalde, ce qui me paraît douteux, il doit appartenir à sa jeunesse, et doit avoir précédé son invention d'une notation particulière dont il sera parlé tout à l'heure, car il n'y a rien de commun entre ce premier ouvrage et celui qui lui appartient incontestablement, et qui a pour titre *Musica Enchiriadis*. Ce premier traité (*De harmonica Institutione*) est une sorte de commentaire de celui que Réginon, abbé de Prüm, a écrit dans le neuvième siècle sous le même titre, et a aussi pour objet principal les *acumes* des antiques et des répons. Vient ensuite un fragment d'un autre traité, sous le titre de *Alia Musica*, qui paraît être de la même main, et qui contient particulièrement une exposition des huit tons du plain-chant. Divers extraits de plusieurs traités de musique qui sont à la suite ne se lient point entre eux. Tous ces morceaux, tirés d'un manuscrit de la bibliothèque de Saint-Émeran, de Ratisbonne, y sont attribués à Hucbalde par ces mots qui se trouvent à la fin : *Explicit Musica Ubaldi*. Il y est traité de la mesure des tuyaux d'orgue, du poids des cymbales, des modes et des consonnances.

Le plus important des traités de musique de Hucbalde, et peut-être le seul qui soit réellement à lui, est celui qui a pour titre : *Musica Enchiriadis*. La bibliothèque impériale de Paris contient quatre manuscrits de cet ouvrage, sous

les n<sup>os</sup> 7202, 7210, 7211 et 7212 in-fol. Le premier est intitulé *Enchiridion Musicae; auctore Uchualdo, Francigena*. Le deuxième, qui est incomplet, a pour titre : *Liber enchiriadis de Musica, sive theoria musicæ, auctore anonymo*. Le troisième, complet, est aussi anonyme; enfin, le dernier, fort beau manuscrit du douzième siècle, est anonyme comme les deux autres et troisième. Le n<sup>o</sup> 7211 est le plus correct et le meilleur. Cet ouvrage, divisé en dix-neuf chapitres, est un traité complet de musique élémentaire, suivant les principes des Grecs, avec l'exposition d'une notation particulière, dont Hucbalde ne se donne point pour l'inventeur, mais qui paraît lui appartenir. Cette notation ne semble pas être sortie de son école; toutefois elle est aujourd'hui pour nous un précieux reste de ces temps reculés, car elle est à peu près le seul monument authentique au moyen de quoi nous pouvons avoir la clef de quelques signes isolés de l'ancienne notation saxonne. Au moyen de huit signes diversement inclinés ou tournés, la notation de Hucbalde peut représenter une étendue de deux octaves et demie. Les explications dont il a accompagné ses signes sont suffisantes pour en donner une intelligence complète : or, il donne une table des huit tons dans la notation saxonne et dans la sienne, qui fournit aujourd'hui un moyen certain de traduction pour une partie des signes de la première. Dans son édition, Gerbert a placé cette table à la suite du petit traité des tons et du chant des psaumes (p. 229).

A la suite des 19 chapitres de ce traité de musique, Hucbalde en a fait un ample commentaire dialogué, et divisé en trois parties. Il y traite de la *Diaphonie*, ou harmonie ecclésiastique, dont Isidore de Séville avait déjà parlé près de deux siècles auparavant; mais ce que Hucbalde en dit est beaucoup plus développé, et accompagné d'exemples de cette harmonie barbare, composée de suites de quarts ou de quintes et d'octaves (1). En général, les définitions que donne Hucbalde dans ce commentaire sont remarquables par leur clarté, pour le temps où il vivait.

A la suite de la dernière partie de cet ouvrage, Gerbert a placé un petit traité des tons et du chant des psaumes, qui en est le complément nécessaire. Il l'a intitulé *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis* : je pense

(1) Voyez sur l'origine de cette inharmonie non *Mémoires sur l'harmonie simultanée des sons* chez les Grecs et les Romains, dans les *Mémoires de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux arts de Belgique*, tome XXXI (1857). p. 22-23, et p. 71 dû tiré à part (Bruxelles, 1858).

que son copiste a mal lu, et qu'il faut *Commentatio*, etc. Ce morceau est très-curieux pour l'histoire de la musique, car on y trouve des intonations de psaumes différentes de l'ancienne tradition des églises d'Italie.

M. Ed. de Coussemaker a publié une volumineuse monographie sous ce titre : *Mémoire sur Hucbald et sur ses traités de musique, suivi de recherches sur la notation et sur les instruments de musique, avec 21 planches* ; Paris, Techner, 1841, 1 vol. gr. in-4°.

Huchalde avait composé le chant d'un office de nuit pour la fête de Saint-Thierry, et l'avait noté d'après son système : ce travail paraît être perdu.

**HUDEMANN** (Louis-François), docteur en droit à Hambourg, y a publié, en 1732, un volume de ses poésies, qu'il a fait précéder d'un discours concernant les avantages de l'opéra sur les tragédies et comédies, dans lequel il essayait de réfuter une opinion contraire de Gottsched. Mizler a inséré ce discours dans le second volume de sa Bibliothèque de musique.

**HUDSON** (Ronsay), bachelier en musique, né en 1732, fut admis comme vicaire choral de la cathédrale de Saint-Paul, à Londres, en 1756, et comme chanteur de la chapelle deux ans après. Devenu directeur du chœur de Saint-Paul en 1773, il occupa cette place jusqu'en 1793. Dans sa jeunesse, il avait chanté au Ranelagh et au Jardin de Mary-le-Bone. Il est mort à Londres, en 1815, et a été inhumé dans la cathédrale. Il a écrit beaucoup de musique qu'on chante encore dans cette église et dans l'hôpital du Christ, dont il a été longtemps maître de musique.

**HUE** (Balthazar DE), écrivain anglais du dix-septième siècle, est auteur d'un éloge des muses et de la musique, intitulé : *Musa Musiczæque Encomium* ; Amsterdam, 1680, in-4°.

**HUEBER** (Wenzelin), organiste de l'église Sainte-Dorothee, à Vienne, fut aussi directeur du chant de la confrérie des morts, dans la même ville. On a de sa composition : *Cantiones sacræ* 1, 2 et 3 *vocum, cum basso et organo* ; Vienne, 1650, in-4°.

**HUEBNER** (Joseph), conseiller du consistoire, assesseur de la direction des écoles, prédicateur, docteur en théologie et en droit canonique, à Breslau, naquit à Kleppelsdorf, le 31 août 1755. Il était fils d'un meunier qui ne négligea rien pour lui donner une bonne éducation, et qui lui fit apprendre le chant et la musique. En 1769 Huebner fut envoyé au gymnase de Breslau ; un an après il fut attaché comme soprano à l'église cathédrale de cette ville. Après avoir achevé ses humanités, il étudia la philosophie et la théologie,

puis, en 1779, il fut nommé prédicateur à Brieg. En 1783 il obtint sa nomination de professeur de philosophie à l'université de Breslau, et en 1798 il fut nommé pasteur à l'église de Saint-Nicolas. Huebner est mort à Breslau, en 1810. On a de lui des chants pour précéder et suivre le sermon ; Breslau, 1799 ; un cantique pour l'aveugle ; un autre pour le 31 décembre ; un chant funèbre pour la Passion ; un autre pour la résurrection ; environ 50 motets latins et allemands.

**HUEBNER** (JEAN-CHRISTOPHE), né à Narva, en Russie, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, était facteur de pianos à Moscou vers 1800. D'après les idées d'un musicien français, nommé Poulleau, qui se trouvait alors en cette ville, il exécuta un piano à archet qu'il nomma *Clavecin harmonique*, et qui reçut ensuite de Poulleau le nom d'*Orchestraino*. Celui-ci vint à Paris avec l'instrument, en 1806, et le soumit à l'examen du Conservatoire et de la classe des beaux-arts de l'Institut de France. Le rapport de ces deux corps savants fut favorable à l'*Orchestraino*, et déclara que la puissance considérable du son était susceptible de nuances délicates, et pouvait conduire jusqu'à l'illusion dans l'imitation d'un quatuor de violon et basse, s'il était bien joué. En 1811, Poulleau était à Bruxelles avec l'instrument de Huebner, et y donnait des séances publiques ; il en partit vers la fin de cette année pour se rendre en Hollande. Depuis lors on n'en a plus entendu parler.

**HUEBSCH** (JEAN-GEORGES-GOTHELF), professeur de mathématiques à Erfurt et à Schulpforte, vers le milieu du dix-huitième siècle, est connu avantageusement par quelques ouvrages de géométrie, entre autres par un traité élémentaire de trigonométrie. Il est mort en 1773, à l'âge d'environ quatre-vingts ans. Huebsch a laissé 31 morceaux manuscrits sur divers sujets relatifs à la musique, qui ont passé en la possession de Gerber, auteur du *Lexique des musiciens*. Ce biographe a donné en détail une indication du contenu de tous ses articles, dans son nouveau *Lexique* : ils concernent la constitution de la musique considérée en elle-même, la composition et surtout les instruments. Ces manuscrits sont aujourd'hui à Vienne, avec toute la collection de livres et de musique qui a appartenu à Gerber.

**HUEBSCH** (JEAN-BAPTISTE), basse chantante, naquit en 1755, à Jarnitz, en Moravie, et débuta dans l'opéra comique en 1782. Il était aimé du public, et a eu des succès sur la plupart des théâtres de l'Allemagne.

**HUERGA** (CYPRIEN DE LA), moine espagnol de l'ordre de Cîteaux, expliqua longtemps

l'Écriture Sainte dans l'université d'Alcala, et mourut dans cette ville, en 1560. Charles de Visch et, d'après lui, le père Lelong (*in Bibl. Sac.*, p. 784) citent au nombre de ses ouvrages une dissertation *De Ratione Musicæ et instrumentorum usu apud veteres Hebræos*; mais ils ne disent pas si elle a été imprimée. M. Mariano-Soriano Fuertes cite aussi le même auteur, sous le nom de *La Huerta*, ainsi que son traité de la musique et des instruments des Hébreux (*Hist. de la Musica española*, t. II, p. 151) mais il n'en donne pas le titre et n'indique pas le lieu de l'impression.

**HUGARD (PIERRE)**, maître des enfants de chœur de la cathédrale de Paris, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié chez Ballard une messe à quatre voix intitulée *Laudate pueri Dominum*, in-fol. Les quatre parties sont en regard.

**HUGHES (JEAN)**, poète anglais, naquit à Marlborough, en 1677, et mourut à Londres, le 17 février 1720. On a de lui un éloge de la musique, en vers, intitulé : *Ode in praise of Music*; Londres, 1705, in-4°.

**HUGON ou HUGUES, prêtre à Reutlingen**, petite ville du Wurtemberg, a écrit, en 1332, un traité ou poème didactique, en six cent trente-cinq vers, sur le chant ecclésiastique, sous le titre de *Flores musicæ*. Cet ouvrage, dont il y a un beau manuscrit dans la bibliothèque de Gand, a été imprimé, comme on le verra plus loin. Gruber, qui a indiqué le premier le poème de Hugon (*Beyträge zur Litteratur der Musik*, p. 51 et 52), a très-exactement indiqué le nom de l'auteur et l'année où le livre a été composé. Forkel, venu après lui, donne sur l'ouvrage, dans sa Littérature générale de la Musique (*Allgem. Litter. der Musik*, p. 119), des renseignements qui prouvent qu'il en avait vu un exemplaire; cependant il ajoute : « Il serait difficile de fixer le temps où ce Hugon a vécu; » à la vérité il y a dans le traité de Gruber sur la littérature musicale un passage qui fait connaître que son livre a été écrit par *Hugon, prêtre de Reutlingen*, en 1332; mais Gruber n'indique aucune source ni aucune autorité, et « l'on ne sait si on peut l'en croire ou non. » On s'étonne de trouver un tel passage chez un auteur aussi exact que l'est ordinairement Forkel. S'il avait lu attentivement l'exemplaire qu'il a vu, il y aurait lu, au quatrième chapitre, ces vers qui ne laissent aucun doute sur le nom de l'auteur, sur sa qualité, ni sur la date de l'ouvrage :

Cum flores istos contexuit Hugo sacerdos  
Reutlingensem hic...

Le poème didactique de Hugon est accompagné, dans le manuscrit de Gand et dans l'édition citée par Forkel, d'un long commentaire, avec de nombreux exemples notés, qui est d'un autre écrivain, car le commentateur ne parle jamais de l'auteur des vers qu'à la troisième personne. C'est ainsi que, sur le passage cité précédemment, il dit : *Hic autor ... dicit quod ab incarnatione Domini effluxerunt mille anni trecenti triginta duo quando iste liber fuerat conscriptus per versus quadringentos præter triginta.*

L'ouvrage est divisé en quatre chapitres. Le premier traite de *tribus Alphabeticis*, c'est-à-dire des trois gammes par bémol, par bécarré et par nature; le deuxième, de *Monochordo*; le troisième, de *Modis*, et le quatrième, de *Toniis*. L'ouvrage a peu d'intérêt par lui-même; mais le commentaire en a beaucoup, parce qu'il donne en notation ordinaire de plain-chant des exemples des intonations des psaumes dans un ordre à peu près identique à celui du manuscrit de Reginon de Prum qui se trouve à la bibliothèque des ducs de Bourgogne, à Bruxelles; en sorte que par ces exemples on a le moyen de lever bien des doutes concernant les signes composés de la notation saxonne des 9<sup>e</sup>, 10<sup>e</sup> et 11<sup>e</sup> siècles.

Dans mes voyages en Allemagne, j'ai trouvé trois exemplaires du livre de Hugon de Reutlingen, le premier à la bibliothèque royale de Berlin, le second à Wolfenbützel, et le troisième à la bibliothèque royale de Dresde. Je fus frappé d'étonnement en reconnaissant, par l'examen attentif que je fis de ces exemplaires, qu'ils avaient des différences notables, quoiqu'il fût évident pour moi qu'ils étaient de la même édition, c'est à-dire de celle qui a été imprimée à Strasbourg, en 1488. Je pris de chacun une description exacte, et je reconnus que l'exemplaire de Dresde est semblable à celui qui appartient à la bibliothèque impériale de Paris, dont j'ai donné l'indication sommaire dans la première édition de cette *Biographie des Musiciens*.

Par un hasard bien extraordinaire j'ai trouvé plusieurs années après trois exemplaires des *Flores musicæ* chez M. Edwin Tröst, libraire à Paris, et j'en ai fait l'acquisition à très-haut prix. Un de ces exemplaires est exactement semblable à celui de la bibliothèque royale de Berlin : un autre est parfaitement conforme à celui de Wolfenbützel; mais le troisième a des différences remarquables, et n'est pas exactement semblable à ceux de Dresde et de Paris. Il y a donc

\* M. Solum tria Calmuli et tria preteriere  
Per Christum natum blaum si junctis annum

en au moins quatre remaniements de l'édition de 1496, au moment du tirage. Cette singularité, peut-être sans exemple, me détermine à donner ici la description de ces exemplaires.

Celui de la bibliothèque royale de Berlin, semblable à l'un des miens, est composé de 97 feuillets in-4°, imprimés en caractères gothiques. Au recto du premier feuillet on lit en grands caractères : *Flores musicæ omnis cantus gregoriani*. Au verso se trouve la première page de l'index avec ces mots en tête : *Tabula Capitulum primum*. Les vers sont imprimés en gros caractères sans division et comme de la prose : le commentaire est en caractères plus petits. Les exemples de musique sont en notation gothique allemande, dérivée directement des neumes saxons, sur des portées de quatre et cinq lignes. La dernière page a pour titre courant : *Capitulum IIII*, et au-dessous se trouvent 26 lignes de texte, après lesquelles on lit :

Impssum Argentina p Johan  
nem pryas Anno MCCCCCLXXXVIIJ.

Le feuillet suivant a pour titre courant *de Tonis*, et au-dessous 5 lignes de musique notée. Entre la première et la deuxième portée de cette musique on lit : *exercitium vocum musicalium*. Le verso de ce feuillet est en blanc.

Le feuillet signé M4 a pour dernière ligne : *querens in vellere oro Domine ut solum vellus*, et le nombre total des lignes est 26. Le feuillet K (8) a pour dernière ligne : *fert septenus fa mi fa sol tibi versus*.

L'exemplaire de la bibliothèque de Wolfenbützel, semblable en tout à l'un des miens dans l'intérieur du volume, n'en diffère que par le titre, où on lit : *Flores musicæ cantus gregoriani*, tandis que le mien porte *Flores musicæ omnis cantus gregoriani*. Ils sont composés tous deux de 97 feuillets in-4° goth.

Jusqu'au feuillet K (8) ces exemplaires sont semblables à ceux dont on vient de lire la description : mais au recto de ce feuillet, au lieu de 11 lignes de texte, il n'y en a que 9, imprimées avec des abréviations qui ne sont pas dans les autres exemplaires, et l'on trouve, pour première ligne au verso : *tibi sextus Prefert septenus fa mi fa sol*; les mots *tibi versus* commencent la seconde ligne.

La première ligne du feuillet M4 commence, dans ces exemplaires, par les mêmes mots que dans les précédents; mais au lieu de finir par *ut*, comme dans ceux-ci, on voit à la fin *ut opus*. Au lieu de 26 lignes dans cette page, il y en a 30, et la dernière ligne est : *re sicut deus rore ceclesti implevit primo vellus*.

La dernière page a pour titre courant : *Capitulum IIII*, et au-dessous 10 lignes seulement au lieu de 26 qu'il y a dans les autres exemplaires; au-dessous de ces dix lignes, on lit :

Impssum Argentina p Johan  
nem pryas Anno MCCCCCLXXXVIIJ.

Le feuillet suivant a les portées imprimées pour la musique, mais pas de notes, et au revers est une gravure en bois représentant Tubal avec ses ouvriers, qui travaillent le fer, et plus haut Pythagore, qui écoute le son des marteaux et pèse ceux-ci dans une balance.

L'exemplaire de la bibliothèque royale de Dresde, en tout semblable à celui de la bibliothèque impériale de Paris, présente un remaniement si complet, que si je n'avais pas reconnu l'identité d'origine par la similitude des caractères et par une multitude de détails, j'aurais été porté à croire à l'existence d'une édition différente de la précédente. Ces exemplaires ont 85 feuillets, au lieu de 97. On n'y voit aucune indication de nom de lieu, d'imprimeur, ni de date. Le format est petit in-4° et l'impression gothique, comme aux exemplaires précédents. Au haut du frontispice, on trouve seulement *Flores musicæ*, et au-dessous la gravure en bois qui est au verso du dernier feuillet de l'exemplaire de Wolfenbützel. La feuille A a 8 feuillets : les feuilles B jusqu'à O n'en ont que six. Le dernier feuillet a pour titre courant *de tonis* : il commence par ces mots : *Patris isac (?) ad implevit*, et renferme 12 lignes, dont le dernier mot est *Amen*, après quoi il n'y a plus rien. Je dois faire remarquer que la reliure de l'exemplaire de Paris porte la date de 1497, ce qui semble indiquer une autre édition; mais j'ignore sur quel fondement le relieur a mis cette date au volume.

Mon troisième exemplaire n'est conforme à aucun des autres : au recto du premier feuillet se trouve la gravure en bois, sans titre, et la première page de l'index est au verso. Le volume est composé de 97 feuillets; les feuilles A jusques et y compris L ont chacune 8 feuillets; la feuille M n'en a que sept. Au recto du dernier feuillet se trouve le titre courant *de tonis* et les cinq portées de musique avec l'inscription : *Exercitium vocum musicalium*. Au verso est la répétition de la gravure en bois. Le verso du sixième feuillet de la feuille M n'a que 10 lignes, finissant par le mot *Amen*, après quoi on lit :

Impssum Argentina p Johan  
nem pryas Anno MCCCCCLXXXVIIJ.

Le feuillet S de la feuille K est semblable, dans cet exemplaire, à celui de Wolfenbützel et au



second des miens, ainsi que le feuillet M 4.

On voit par ce qui précède qu'il y a au moins quatre dispositions qui diffèrent en plusieurs points de la même édition du livre de Hugon de Reutlingen, et plusieurs de ces différences ne semblent être que l'effet du caprice.

Je ne terminerai pas cet article sans remarquer que Gerbert a rapporté (*Scrip. ecclesiast. de Musica*, tom. 3, p. 308), d'après un manuscrit de la bibliothèque impériale de Paris, des fragments qu'il croyait pouvoir être d'un auteur de musique nommé *Hugon*. Il y a quelque apparence que ce Hugon est le même que l'auteur du poème dont il vient d'être parlé : cependant ces fragments n'ont aucun rapport avec cet ouvrage ; ils sont en prose, et relatifs à la division des intervalles.

**HUGOT** (A.), surnommé *le jeune*, naquit à Paris, en 1761, et reçut des leçons de flûte d'un maître de cette ville nommé *Atys* (voy. ce nom). Une belle qualité de son, une grande justesse d'intonation et un coup de langue brillant, lui procurèrent de bonne heure une belle réputation. Lorsque l'orchestre du théâtre des fameux bouffons italiens fut organisé par Viotti, à la fin de 1789, Hugot fut choisi par ce grand artiste pour y jouer la première flûte, et son frère aîné, dont le talent était inférieur au sien, fut chargé de la seconde partie. Le grand corps de musique militaire de la garde nationale de Paris ayant été formé, Hugot y entra comme beaucoup d'autres artistes célèbres, et après la suppression de ce corps il devint professeur du Conservatoire de Musique, dont l'institution venait d'être décrétée par la Convention nationale. Il formait dans cette école de bons élèves, au nombre desquels on a distingué particulièrement Léprieux. L'Opéra-Comique français ayant succédé aux chanteurs italiens après le départ de ceux-ci, Hugot était resté dans l'orchestre de ce spectacle, au théâtre Feydeau. C'est dans les concerts donnés à ce théâtre, en 1796 et 1797, que son talent se produisit avec tous ses avantages, et qu'il fit admirer l'exécution la plus parfaite qu'on eût entendue jusqu'alors en France sur la flûte. Il y joua des concertos de sa composition, et brilla aussi dans les symphonies concertantes de Devienne. Chargé par le comité du Conservatoire de la rédaction d'une méthode de flûte, il se livrait à ce travail lorsqu'il fut atteint d'une fièvre nerveuse. Dans un accès de cette maladie, il se blessa de plusieurs coups de couteau, puis se précipita par la fenêtre d'un quatrième étage, et mourut quelques instants après, le 18 septembre 1803, à l'âge de quarante-deux ans. Wunderlich, autre professeur de flûte au Conservatoire, re-

cueillit les matériaux préparés par Hugot pour sa méthode, et acheva l'ouvrage, qui parut sous les noms des deux collaborateurs.

Les compositions de Hugot qui ont été publiées sont : 1° Premier concerto pour la flûte (*en sol*) ; Paris, Sieber. — 2° Deuxième idem (*en ré*) ; *ibid.* — 3° Troisième idem (*en mi mineur*) ; Paris, Imbault (Jahet). — 4° Quatrième idem (*en ré*) ; *ibid.* — 5° Cinquième idem (*en si mineur*) ; *ibid.* — 6° Sixième idem (*en sol*) ; Paris, Michel Ozy. — 7° Six trios pour 2 flûtes et basse, divisés en deux parties, op. 6 ; Paris, Sieber. — 8° Six duos pour 2 flûtes, op. 1 ; *ibid.* — 9° Six idem, op. 2, *ibid.* — 10° Six idem, op. 4 ; Paris, Carli. — 11° Six idem, op. 7 ; Paris, Sieber. — 12° Six idem, op. 9 ; Paris, Carli. — 13° Vingt-quatre duos faciles, tirés de la méthode ; Paris, Michel Ozy. — 14° Six sonates faciles pour flûte seule ; *ibid.* — 15° Six sonates pour flûte et basse, op. 12 ; Paris, Imbault (Janet). — 16° Variations sur des thèmes connus pour flûte seule, op. 5 ; Paris, Sieber. — 17° Méthode de flûte adoptée pour l'enseignement dans le Conservatoire de Musique (terminée par Wunderlich) ; Paris, 1804, Michel Ozy. Cet ouvrage a été traduit en allemand par E. Müller. On en a fait aussi des extraits et des abrégés, qui ont été publiés à Leipzig, à Bonn, à Mayence et à Vienne.

**HUGUENET** (JACQUES) : fils de Pierre Huguenet, ténor de viole de la chapelle du roi, qui, entré au service de Louis XIV en 1661, vivait encore en 1699. Jacques Huguenet eut pour premier maître son père, et apprit ensuite le violon sous la direction de Jean-Noël Marchand, violoniste de la chambre du roi. Il entra lui-même au service de la cour, comme un des violonistes de la bande qu'on appelait *les petits violons*. Ce musicien a publié : *Sonates pour le violon en solos et en trios* ; Paris, in-fol. (s. d.)

**HUITACES DE BEAULIEU**. Voyez BEAULIEU.

**HULLMANDEL** (NICOLAS-JOSEPH), pianiste distingué, né à Strasbourg, en 1751, était neveu de Rodolphe, célèbre corniste et auteur des solfèges connus sous son nom. Après avoir appris les éléments de la musique à l'église cathédrale de sa ville natale, il alla à Hambourg, où il reçut des leçons de Charles-Philippe-Emmanuel Bach. Les conseils de cet excellent maître et les heureuses dispositions de Hullmandel lui firent faire de rapides progrès, et acquérir en peu de temps une manière élégante qu'il a conservée jusque dans sa vieillesse. Je l'ai connu en 1808, lorsqu'il fit un voyage à Paris pour visiter d'anciens amis : quoiqu'il fût alors âgé de cinquante-sept ans, il jouait encore avec un goût exquis

ses sonates et celles de son maître. En 1775, il fit un voyage en Italie, et pendant six mois environ il vécut à Milan. Arrivé à Paris vers 1776, il s'y fit entendre sur le clavecin et sur l'harmonica, dont il jouait fort bien, et son talent obtint l'estime de tous les artistes. Ses manières polies et distinguées le firent bientôt rechercher dans la haute société, comme maître de piano. En 1787 il fit un voyage à Londres. De retour à Paris vers la fin de la même année, il y épousa une riche héritière, et cessa de figurer au nombre des artistes. Son attachement à la famille royale le compromit en 1790 et l'obligea à s'éloigner de la France. Il se rendit à Londres, fut mis sur la liste des émigrés, et ses biens furent saisis. Plus tard il obtint la restitution de ceux qui n'avaient pas été vendus. Tant que durèrent les troubles révolutionnaires, il fut obligé de chercher des ressources dans l'usage de son talent; mais après qu'il eut obtenu du premier consul la restitution de ses biens, il vécut dans la retraite. Il est mort à Londres, en 1823, à l'âge de soixante-deux ans. Les compositions publiées par Hullmandel sont : 1° Six sonates pour clavecin, violon et violoncelle, op. 1; Paris, 1780. — 2° Six idem, op. 2; ibid. — 3° Trois sonates pour piano et violon, op. 3; Paris, Boyer (Naderman) — 4° Trois idem, op. 4; Londres, 1787. — 5° Trois idem, op. 5; ibid. — 6° Six sonates pour piano seul, op. 6; ibid. — 7° Divertissement pour piano seul, op. 7; Paris, Naderman. — 8° Trois sonates pour piano et violon obligé, op. 8; Londres. — 9° Deux petits airs variés pour piano, op. 9; Paris, Naderman. — 10° Grande sonate avec violon obligé, op. 10. — 11° Grande sonate pour piano seul, op. 11. Hullmandel est aussi l'auteur de l'article *Clavecin* inséré dans l'Encyclopédie méthodique.

**HULPHERS** (ABRAHAM-ABRAHAMSON), directeur de musique à Westeras, en Suède, dans la dernière partie du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par un bon ouvrage écrit en langue suédoise, et intitulé : *Historisk Afhandling om Musik och Instrumenter särdeles om Orgwerks inrättningen i Allmänhet, jemte kort Beskrifning öfver Orgwerken i Sverige* (Traité historique sur la Musique et les instruments, particulièrement sur la disposition des orgues, avec une courte description des orgues de la Suède); Westeras, imprimé pour l'auteur par Jean-Laurent Horra, 1773, in-8° de 323 pages et 4 planches, avec un titre gravé. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Stockholm, en 1799; elle forme un volume de 426 pages avec huit pages de préface, 2 index et 8 planches.

**HULSHOFF** (Le baron MAX DE), sénéchal de Munster, et en dernier lieu directeur de la société de chant de cette ville, naquit en 1766. Suivant les éloges qui lui ont été accordés en Allemagne, il paraît avoir été un compositeur de beaucoup de mérite. Ses ouvrages connus sont : 1° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1; Augsbourg, Gombart, 1796. — 2° Andante pour le piano, avec 28 variations; ibid., 1797. Il s'est essayé avec succès dans le genre dramatique, et ses opéras de *Bianca*, *Le Mort d'Orphée*, et *L'Entrée* (opéra comique) ont été vivement applaudis. On connaît aussi en manuscrit un *Te Deum* exécuté à Munster en 1801, un *Alleluia*, et un *Pater noster*, de la composition de cet amateur.

**HULST** (FÉLIX VAN). Voyez VAN HULST (Félix).

**HUMANUS** (P.-C.) prédicateur, dont le nom véritable était *Hartung*, vécut en Souabe dans la première moitié du dix-huitième siècle. Ce renseignement nous est fourni par Hüller dans la deuxième édition de l'*Introduction à la science musicale* d'Adlung (p. 290). Sous le nom de Humanus on a un traité d'harmonie et de l'art de jouer du clavecin, intitulé : *Musicus theoretico-practicus bey welchem anzutreffen I. Die demonstrative Theoria musicae auf ihre wahre Principia gebauet, von vielen arithmetischen Subtilitäten befreyet, etc. II. Die methodische Clavier-Anweisung mit Regeln und Exempeln, etc.* (Le musicien théorico-pratique, où l'on trouve : 1° la théorie démonstrative de la musique établie d'après ses vrais principes, et dégagée de beaucoup de subtilités arithmétiques, etc.; 2° une instruction méthodique pour le clavecin, avec des règles et des exemples, etc.); Nuremberg, 1749, 2 parties in-4°; la première de 88 pages; la seconde, de 16 pages et 33 planches d'exemples. Bien que ce livre ne mérite pas tous les éloges qu'Adlung en a faits, il n'est pas sans valeur, pour le temps où il a été écrit. L'auteur présente sa théorie d'une manière empirique et par axiomes très-courts, qui ont le mérite de la clarté, mais qui ne peuvent donner qu'une connaissance bornée de la théorie de l'harmonie telle qu'elle existait en 1749. A défaut de caractères de musique pour la notation des exemples, Hartung a été obligé de les présenter en lettres, ce qui est incommode. La seconde partie, toute pratique; est accompagnée d'exercices gravés pour le clavecin.

**HUME** (TOM), officier anglais, vécut à Londres vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il était un des plus habiles joueurs de basse de violon de

ce temps, et l'on a des preuves de son talent dans un ouvrage qu'il dédia à la reine Anne, femme de Jacques I<sup>er</sup>, et qui fut publié sous ce titre : *Captain Hume's Poeticall Musicke, principally made for two basse violls yet so construed that it may be played eight waies, upon sundries instruments, with much facilities* (Musique poétique du capitaine Hume, faite principalement pour deux basses de viole, mais arrangée pour pouvoir être jouée de huit manières différentes sur divers instruments); Londres, 1607, in-4°.

**HUMMEL** (JEAN-BERNARD), fils d'un conseiller du tribunal de commerce et éditeur de musique à Berlin, naquit en cette ville, vers 1760. Ses études furent dirigées vers une connaissance complète de la musique, et il devint compositeur instruit et pianiste habile. Ayant entrepris un voyage comme artiste, il se fixa pendant quelques années à Varsovie en qualité de professeur de piano; mais après la mort de son père, en 1796, il retourna à Berlin, prit la direction de la maison de commerce de celui-ci, et continua de publier des œuvres de musique jusque vers 1815. Hummel a fait graver de sa composition : 1° *Andantino* de Pleyel varié pour le clavecin; Spire, 1792. — 2° Trois airs variés *idem*; Offenbach, 1794. — 3° Dix variations sur un thème allemand; Vienne, 1798. — 4° Six variations sur le thème *Pria ch'io l'impegno*; Vienne, Kozeluch. — 5° Sept variations sur un thème du ballet d'*Alcine*; *ibid.* — 6° Trois sonates pour clavecin; Vienne, Eder, 1800. — 7° Trois sonates pour piano et violon obligé, op. 12; Berlin, 1802. — 8° Trois *Lieder* avec accompagnement de piano; Hambourg, Böhme. — 9° douze *Lieder* avec accompagnement de piano; Berlin. — 10° *Modulationen durch alle Dur- und Moll-Töne, nach den Regeln des reinen Satzes zusammengetragen* (Modulations dans tous les tons majeurs et mineurs, disposés d'après les règles de la composition pure); Berlin, 1799, in-fol. de 50 pages.

**HUMMEL** (CHRISTIAN-GOTTLIEB-EMMANUEL), organiste à Hildburghausen, mort, suivant Gerber, vers 1799, a laissé un livre posthume qui a paru sous ce titre : *Der Musikus, oder von der gründlichen Erlernung der Musik* (Le Musicien, ou la manière d'apprendre à fond la musique); Hildburghausen, Hanisch, 1803, in-8° de 164 pages. L'ouvrage de Hummel n'est pas un traité de musique, mais un aperçu historique et philosophique des connaissances que doit posséder un musicien : ce livre n'est pas dépourvu de mérite. Gerber cite aussi un oratorio de Hummel intitulé : *Triomphe au lit de mort*,

qu'on trouvait de son temps en manuscrit dans la Thuringe.

**HUMMEL** ((JEAN-NÉPONUCHE)), célèbre compositeur et pianiste, né le 14 novembre 1778, à Presbourg, où son père (Joseph Hummel) était maître de musique de l'institution militaire de Warthberg. Dès l'âge de quatre ans Hummel apprit à jouer du violon, mais il fit peu de progrès sur cet instrument, et parut d'abord n'avoir pas de dispositions pour la musique. L'année d'après, il commença à prendre des leçons de musique vocale et de piano; dès lors ses facultés se développèrent avec une rare activité : un an d'études lui suffit pour arriver à un degré d'habileté fort remarquable dans un enfant. A cette époque, l'établissement de Warthberg fut supprimé par l'empereur Joseph II, et Joseph Hummel, resté sans emploi, alla se fixer à Vienne avec son fils; il y devint chef d'orchestre du théâtre de Schikaneder, et le jeune Hummel, à peine âgé de sept ans, fixa sur lui l'attention des artistes les plus distingués, et même de Mozart. Quelle que fût la répugnance de cet homme illustre à s'occuper de l'enseignement, il offrit de se charger de l'éducation musicale du jeune virtuose, mais à la condition qu'il demeurerait chez lui, et qu'il pourrait le surveiller incessamment dans ses études. On pense bien que cette proposition fut accueillie avec reconnaissance. Guidé par les leçons d'un tel maître, Hummel fit en deux années des progrès qui tenaient du prodige. A neuf ans, il excitait l'admiration de tous ceux qui l'entendaient. Son père songea alors à tirer parti de ce talent précoce; ils parcoururent ensemble l'Allemagne, le Danemark et l'Ecosse. La première apparition en public de l'élève de Mozart eut lieu dans un concert que ce maître donna à Dresde en 1787. Puis il se fit entendre à la cour de Cassel. A Edimbourg, le pianiste enfant obtint un succès d'enthousiasme; il y publia son premier ouvrage, qui consista en un thème varié pour le piano, qu'il dédia à la reine d'Angleterre; une deuxième édition de ce morceau fut faite à Londres dans la même année. Après avoir demeuré dans cette dernière ville pendant les années 1791 et 1792, il visita la Hollande, puis retourna à Vienne, après six ans d'absence. Il était alors âgé de quinze ans, et son exécution pouvait être déjà considérée comme la plus correcte et la plus brillante de l'école allemande; cependant ses études redevinrent plus sérieuses qu'auparavant. Son père, homme sévère à l'excès, exigeait de lui un travail sans relâche; longtemps après on a vu Hummel, homme fait et artiste déjà célèbre, soumis encore à cette volonté sous laquelle

il avait ployé pendant plus de vingt ans.

L'époque de son retour à Vienne fut marquée par des études de composition, dont il n'avait eu jusqu'alors que de légères notions. Admis aux leçons d'Albrechtsberger, il apprit, sous la direction de ce maître, l'harmonie, l'accompagnement et le contrepoint; puis il se lia d'amitié avec Salleri, qui lui donna d'utiles conseils pour le chant et le style dramatique. Ce maître célèbre n'avait jusqu'alors formé que trois élèves; Weigl était le premier, Süssmayer le second et Hummel le troisième. En 1803 des propositions furent faites en même temps à celui-ci par le prince Nicolas Esterhazy, qui revenait de Londres, et par le baron Braun, directeur du théâtre impérial : Hummel préféra le service du prince, qui partageait son goût pour la musique religieuse. Sa première messe obtint l'approbation de Haydn. Vers le même temps il écrivit aussi pour les théâtres de Vienne des ballets et des opéras qui furent favorablement accueillis. Hummel était parvenu à l'âge de vingt-huit ans; ses ouvrages, particulièrement sa musique instrumentale, et son beau talent d'exécution l'avaient déjà rendu célèbre en Allemagne; cependant son nom était absolument inconnu en France, lorsque en 1806 Cherubini apporta de Vienne sa grande fantaisie (en mi bémol, œuvre 18) qui fut exécutée au concours du Conservatoire de la même année : ce fut le premier morceau de Hummel qu'on entendit à Paris. Il ne fut compris que par les artistes; mais ce succès suffit pour établir la réputation du compositeur, et dès ce moment ses ouvrages furent recherchés par tous les pianistes. En 1811, Hummel quitta le service du prince Esterhazy, et jusqu'en 1816 il n'eut d'autre emploi que celui de professeur de piano, à Vienne. Au mois d'octobre de cette année la place de maître de chapelle du roi de Wurtemberg lui fut offerte, et il l'accepta. Après l'avoir occupée pendant quatre ans, il entra au service du grand-duc de Saxe-Weimar pour les mêmes fonctions. Deux ans après, il obtint un congé qu'il employa à faire un voyage pédestre en Russie. Pétersbourg et Moscou lui firent le plus brillant accueil. Il paraît qu'il avait déjà visité ces villes plus de vingt ans auparavant. En 1823 il parcourut la Hollande et la Belgique, puis se rendit à Paris, où il obtint des succès dignes de son talent. Ses improvisations sur le piano y excitèrent surtout la plus vive admiration. De retour à Weimar, il ne s'en éloigna qu'en 1827, sur le bruit de la fin prochaine de Beethoven, pour aller se réconcilier avec cet homme illustre. Des rivalités de succès avaient fait naître entre eux,

longtemps auparavant, de fâcheuses altercations, quoique tous deux eussent conservé de l'estime l'un pour l'autre. En apercevant sur les traits du grand artiste les signes d'une fin prochaine, Hummel ne put retenir ses larmes; Beethoven lui tendit la main, ils s'embrassèrent, et tout fut oublié. Hummel fit, deux ans après, un second voyage à Paris, où il ne produisit plus une aussi vive sensation que six années auparavant. Quoiqu'on admirât encore l'élégance de son jeu, on crut remarquer les approches de la vieillesse dans une certaine timidité d'exécution qui lui faisait ralentir sensiblement le mouvement des traits difficiles : tel fut du moins le jugement qu'en portèrent les pianistes. A Londres, où ses succès avaient été si brillants trente-huit ans auparavant, ce fut pis encore; la glorieuse renommée de l'artiste vint échouer contre l'indifférence du public de cette grande ville, et son séjour y fut à peine remarqué. Ce voyage fut suivi d'un autre en Pologne; puis Hummel passa quelques années à Weimar, dans de possibles occupations. Il a cessé de vivre le 17 octobre 1837, à l'âge de cinquante-neuf ans.

Il y a eu dans Hummel trois artistes différents : l'exécutant, l'improvisateur, le compositeur; tous trois ont été doués de talents d'un ordre très-élevé. Dans l'exécution, continuant l'école mixte de Mozart, et la perfectionnant par les principes d'un mécanisme régulier qu'il puisa, jeune encore, auprès de Clementi, pendant le séjour de deux années qu'il fit à Londres, il fonda lui-même une école allemande nouvelle, où se sont formés ou modifiés divers artistes maintenant célèbres. L'époque de Hummel parmi les pianistes allemands est une époque de véritable progrès et de transformation. On a été depuis lors plus loin que lui dans la difficulté vaincue; l'augmentation sensible de la puissance sonore du piano, dans des temps postérieurs à ses études, a jeté quelques grands pianistes dans la recherche du développement de cette puissance, et par là Hummel s'est trouvé dans les derniers temps un peu faible de son; mais nul n'a été plus loin que lui dans la pureté, la régularité, la correction du jeu; dans le moult du toucher, dans l'expression et dans le coloris. Son exécution était moins le produit du désir de déployer une habileté prodigieuse, que d'exprimer une pensée constamment musicale. Cette pensée, toujours complète, se manifestait sous ses mains avec tous les avantages qui pouvaient y être ajoutés de grâce, de finesse, de profondeur et d'expression.

Dans l'improvisation, Hummel a porté si loin l'art de fixer des idées fugitives, de les régula-

riser, et de donner de l'ordre à la spontanéité de l'inspiration, qu'à l'exception de certains traits inattendus, hasards heureux d'un beau génie se livrant à ses inspirations, il semblait exécuter des compositions méditées, plutôt que de véritables improvisations. Et pourtant il ne faut pas croire que de choses si bien conduites, d'idées si régulièrement développées, il résultât de la froideur; non, il y avait tant de bonheur dans la production des pensées, tant de charme dans la manière dont elles s'enchaînaient, tant d'élégance dans les détails, que l'auditoire était toujours saisi d'un sentiment d'admiration en écoutant ces belles improvisations.

Des productions très-remarquables, surtout dans la musique instrumentale, ont placé Hummel au rang des compositeurs les plus distingués du dix-neuvième siècle : on ne peut douter même que sa renommée n'eût eu plus d'éclat encore s'il n'avait été le contemporain de Beethoven. Si l'on considère avec attention ses beaux ouvrages, on y trouve un mérite si élevé, qu'on est forcé de les placer plus haut encore qu'ils ne sont en général dans l'opinion publique. Le grand septuor en *ré* mineur (œuvre 74), son quintette pour piano (œuvre 87), ses concertos en *la* mineur (œuvre 85), en *si* mineur (œuvre 89), en *mi* majeur (œuvre 110) et en *la* bémol (œuvre 113), quelques-uns des trios pour piano, violon et violoncelle, et la grande sonate pour piano à quatre mains (œuvre 92), sont des œuvres d'une beauté achevée, où toutes les qualités de l'art d'écrire sont réunies à des pensées nobles ou élégantes et gracieuses. Mais ces qualités, si belles, si estimables qu'elles soient, ne pouvaient lutter avec avantage contre ces élans de génie, ces originales et saisissantes conceptions de Beethoven. Une belle composition de Hummel laisse dans l'esprit l'idée de la perfection, mais le plaisir qu'elle cause ne va jamais jusqu'à l'enthousiasme; Beethoven, au contraire, avec ses incorrections et ses irrégularités, produit, par la puissance de son imagination, de profondes émotions, agite, remue le cœur, et laisse d'ineffaçables souvenirs dans la mémoire. De deux artistes semblables placés en contact, le dernier devait l'emporter sur l'autre, et le placer au second rang. Ce fut ce qui arriva. Beethoven venu vingt-cinq ans plus tard aurait laissé à Hummel la gloire incontestée d'être le premier compositeur de musique instrumentale de son époque. Dans le style dramatique et dans la musique religieuse, Hummel est encore un homme de talent, mais ne se fait remarquer par aucune qualité essentielle.

Les œuvres de cet artiste célèbre se divisent

de la manière suivante : I. Musique DRAMATIQUE.

1° *Le Vicende d'amore*, opéra bouffe en deux actes. — 2° *Mathilde de Guise*, opéra en trois actes. — 3° *Das Haus ist zu verkaufen* (Maison à vendre), en un acte. — 4° *Die Rückfahrt des Kaisers* (Le Retour de l'empereur), en un acte. — 5° *Éloge de l'Amitié*, cantate avec chœurs. — 6° *Diana ed Endimione*, cantate italienne avec orchestre. — 7° *Hélène et Paris*, ballet. — 8° *Sapho de Mitylène*, idem. — 9° *Le Tableau parlant*, idem. — 10° *L'Anneau magique*, pantomime, avec chant et danses. — 11° *Le Combat magique*, idem. La partition de Mathilde de Guise, arrangée pour le piano, a été gravée à Leipsick et à Paris. — II. Musique d'ÉGLISE : 12° Messe à quatre voix, orchestre et orgue (en *si* bémol), op. 77; Vienne, Haslinger; Paris, Richault. — 13° Deuxième messe à quatre voix, orchestre et orgue (en *mi* bémol), op. 80, ibid. — 14° Troisième messe solennelle, à 4 voix, orchestre et orgue (en *ré*), op. 111; ibid. — 15° Graduel (*Quodquid in orbe*), à 4 voix, orchestre et orgue, op. 88; ibid. — 16° Offertoire (*Alma Virgo*), pour soprano solo, chœur, orchestre et orgue, op. 89; ibid. — III. Musique INSTRUMENTALE : 17° Ouverture à grand orchestre (en *si* bémol), op. 101; Leipsick et Paris. — 18° Trois quatuors pour deux violons, viole et violoncelle, op. 80; Vienne, Haslinger; Paris, Richault. — 19° Grande sérénade pour piano, violon, guitare, clarinette et basson, op. 63, n° 1; Vienne, Artaria; Paris, Richault. — 20° idem, n° 2, op. 66, ibid. — 21° Grand septuor (en *ré* mineur) pour piano, flûte, hautbois, cor, alto, violoncelle et contrebasse, op. 74. — 22° Grand quintette (en *mi* bémol mineur) pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse, op. 87; Vienne et Paris. — 23° Grand septuor militaire pour piano, flûte, violon, clarinette, trompette et contre-basse (en *ut*), op. 114, ibid. — 24° Symphonie concertante pour piano et violon, op. 17; Vienne, Diabelli. — 25° Concerto pour piano (en *ut*), op. 34, Vienne, Haslinger. — 26° Concerto facile pour piano (en *sol*), op. 73; ibid.; Paris, Lauer. — 27° Troisième concerto (en *la* mineur), op. 85; ibid. — 28° Quatrième concerto (en *si* mineur), op. 89; Vienne, Leipsick, Paris, etc. — 29° *Les Adieux*, cinquième concerto (en *mi* majeur), op. 110, ibid. — 30° Sixième concerto (en *la* bémol), op. 113; ibid. — 31° Rondes brillants pour piano et orchestre, op. 56, 98 et 117; ibid. — 32° Thèmes variés pour piano et orchestre, op. 97 et 115; ibid. — 33° *Le Cor enchanté d'Obéron*, grande fantaisie pour

piano et orchestre (en mi majeur), op. 116; Vienne, Haslinger. — 34° *Trios pour piano, violon et violoncelle*, op. 12, 22, 35, 65, 83, 93 et 96; Vienne; Leipsick, Offenbach; Paris, etc. — 35° *Sonates pour piano et violon*, op. 5, 19, 25, 28, 37, 50, 64, 104; ibid. — 36° *Sonates pour piano à quatre mains*, op. 43, 92, 99; ibid. — 37° *Sonates pour piano seul*, op. 13, 20, 36, 81, 106; ibid. — 38° *Pièces détachées pour piano seul*, 3 fugues, op. 7; rondos, op. 11, 19, 107, 109; fantaisies, op. 18, 123, 124; études et caprices, op. 49, 67, 105, 125; variations, op. 1, 2, 8, 9, 40, 57, 118, 119, etc. — 39° *Méthode complète*, théorique et pratique, pour le piano; Vienne, Haslinger. Traduite en français par D. Jelenkperger; Paris, Farrenc. Le prix élevé de cet ouvrage et son étendue considérable ont nui à son succès, particulièrement en France; cependant, il est juste de déclarer que Hummel est le premier auteur d'ouvrages de ce genre qui a exposé un système rationnel de doigter, en ramenant toutes les difficultés de cette partie de l'exécution à quelques lois générales concernant le passage du pouce sous un doigt, et d'un doigt sur le pouce. En élaguant une grande partie des traits qui sont surabondants, et en rangeant les divers objets qui composent l'ouvrage dans un ordre plus méthodique, on aurait pu faire de la méthode de Hummel la meilleure qui existât.

**HUMMEL** (ÉDOUARD), fils du précédent, né à Vienne, en 1814, s'est fait connaître comme pianiste et compositeur. Après avoir visité l'Angleterre en 1840, il s'est fixé à Augsbourg, en qualité de directeur de musique. En 1843, il a fait jouer à Weimar un opéra romantique intitulé *Alor, ou les Huns devant Mersebourg*, en allemand.

**HUMMEL** (FÉDÉRIC), virtuose clarinettiste de l'époque actuelle, est né le 18 septembre 1800 à Memmingen, près d'Augsbourg. Après avoir appris les éléments de l'art chez un simple musicien de ville, il entra à Munich dans un corps de musique militaire, en 1819. Là il eut occasion de connaître Baermann, qui, frappé de ses heureuses dispositions, lui donna des leçons et en fit un des clarinettistes les plus habiles de l'Allemagne. En 1833 il a été nommé professeur de clarinette et de flûte au gymnase d'Inspruck. Dans les années 1835 et 1836 il a fait des voyages dans le Tyrol, à Salzbourg, Prague, Zittau, Leipsick, et partout il a été considéré comme un virtuose très-remarquable. Cet artiste n'a publié aucun ouvrage de sa composition.

**HUMPHREY** (PELHAM), musicien anglais, né en 1647, fut admis comme enfant de chœur dans la chapelle du roi, après la restauration. Blow et Wise furent ses condisciples dans l'école de cette chapelle; tous trois eurent pour maître de musique le compositeur appelé *capitaine Cooke*. En 1666, Humphrey obtint sa nomination de musicien de la chapelle royale, et bientôt après il se fit connaître avantageusement par la composition de ses antiennes et de ses services de musique d'église. On dit que Cooke mourut de jalousie et de chagrin, à cause du succès qu'obtinrent les ouvrages de son ancien élève. Celui-ci lui succéda en 1672 dans la place de maître des enfants de chœur; mais il ne jouit pas longtemps de cette position, car il mourut le 14 juillet 1674, à l'âge de vingt-sept ans. On trouve quelques motets et antiennes de Humphrey dans la collection publiée par Boyce sous le titre de *Cathedral Music*, dans la *Musica antiqua* de Smith, et dans d'autres anciennes collections de musique anglaise, telles que l'*Harmonia sacra* publiée par Playford, en 1704, et les *Divine Services and Anthems*, de Clifford. Plusieurs chansons de sa composition ont été aussi insérées dans le *Treasury of Music*, et dans les premier et second livres des *Choix Ayres, Songs, and Dialogues* édités par John Playford et William Godshid, en 1678 et 1679, à Londres. Les livres de chœur des cathédrales de Saint-Paul et Westminster-Abbey, Canterbury, Hereford, Salisbury, Norwich, Oxford et Worcester contiennent des *Te Deum, Jubilate, Kyrie eleison, Credo, Magnificat* et *Nunc dimittis*, de Pelham Humphrey. M. Warren a donné une notice sur ce musicien dans sa belle édition de la collection de Boyce intitulée *Cathedral Music*.

**HUNGARN** (GODEFRÖI), cantor à Weissensee, vers la fin du dix-septième siècle, était né à Rochlitz, en Misnie. Il a fait imprimer de sa composition *Musikalische Kirchen-Lust*, etc. (Délices musicaux d'église, consistant en motets à 2, 3, 4 et 5 voix); Gotha, 1690, in-4°.

**HUNGER** (THÉOPHILE-GOTTWALD), avocat à Leipsick, né à Dresde, en 1736, fut d'abord musicien de profession et compté parmi les meilleurs clavecinistes de Leipsick. Il était aussi employé comme flûtiste au grand concert de la ville. Ayant été fait avocat en 1768, il cessa de se faire entendre en public, et ne cultiva plus la musique que comme amateur. Il mourut à Leipsick, en 1796, avec le titre d'inspecteur des écoles. On a publié de sa composition : 1° Chansons de Weise pour les enfants, mises en musique avec accompagnement de clavecin :

Leipsick, 1772. — 2° Six polonaises à quatre mains pour le piano; Leipsick, Wienbroock. Hunger a aussi laissé en manuscrit quelques cantates et des sonates de clavecin.

**HUNGER** (CHRISTOPHE-FRÉDÉRIC), luthier distingué, naquit à Dresde, en 1718, et fut élève de Jaug, célèbre facteur d'instruments de cette ville. Quand il sortit de l'atelier de ce maître, il s'établit à Leipsick, où il mourut, en 1787, à l'âge de soixante-neuf ans. Hunger est particulièrement estimé pour ses altos et ses violoncelles.

**HUNGERSBERG** (FÉLIX), capitaine au service de Charles-Quint, dans les Pays-Bas, fut le plus célèbre joueur de mandoline de la première moitié du seizième siècle. Albert Durer en parle en plusieurs endroits de son livre de voyages dans ces contrées. On sait qu'il l'exécuta pendant les années 1520 et 1521. Ce livre a été publié sous le titre de *Reliquien Von Alb. Durer*. Ainsi on y lit (p. 82) : *Item, une autre fois j'ai fait le portrait de Félix, le fameux mandolinier; et un peu plus loin : De plus, j'ai dîné un jour avec Félix*. Dans un autre endroit (p. 94) Durer dit que Félix, capitaine et incomparable mandolinier, lui a acheté pour 8 florins toute la collection de ses gravures sur cuivre, une *Passion* sur bois et une autre sur cuivre. Enfin, p. 107, il parle d'un dîner qu'il a donné à plusieurs de ses amis, au nombre desquels était Félix Hungersberg.

**HUNN** (JOSEPH), facteur d'orgues et de pianos, fut élève de Stein, à Augsbourg, puis s'établit à Berlin, où il obtint, en 1795 et 1797 des brevets et une pension du roi.

**HUNNIUS** (CHRÉTIEN), compositeur à Cronembourg, en Danemark, au commencement du dix-septième siècle, naquit à Herseleben, en Thuringe. Il s'est fait connaître par un œuvre de motets publié sous ce titre : *Trias melodiarum sacrarum, sive cantionum sacrarum* 5, 8 et 10 *vocum, tum vivæ voci, tum omnibus instrumentis musicis accommodatæ, cum adjecto contrapuncto, ad musicæ artificii compositionis*; Erfurt, 1624, in-4°.

**HUNNIUS** (FRANÇOIS-GUILLEAUME), docteur en médecine, vécut à Weimar à la fin du dix-huitième siècle. Il est auteur d'un bon ouvrage, qui a pour titre : *Der Art für Schauspielers und Sanger* (Le Médecin de l'acteur et du chanteur); Weimar, 1798, 1. vol. in-8° de 148 pages.

**HUNT** (THOMAS), compositeur anglais, écut à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Quelques-unes de ses chansons à cinq voix ont été insérées par Morley

dans la collection intitulée *The Triumphs of Oriana*.

**HUNT** (ASABELLA), virtuose sur le luth et cantatrice anglaise, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut célèbre par sa beauté et par ses talents. Blow et Purcell écrivirent pour elle plusieurs morceaux. Elle enseigna la musique à la princesse Anne de Danemark. Congrève a chanté ses charmes et ses talents dans une ode. Elle est morte au mois de décembre 1705.

**HUNT** (CHARLES), musicien de la chambre et violoniste de l'électeur de Saxe, né à Dresde le 27 juillet 1766, commença à apprendre le violon à l'âge de quatre ans, sous la direction de son père, François Hunt, musicien au service de la même cour. En 1776, il fut confié aux soins du maître de chapelle Seydelmann, pour apprendre la composition, et en 1783 il entra comme violoniste dans la chapelle, où il se trouvait encore en 1810. On connaît de cet artiste : 1° Dix concertos pour violon et orchestre. — 2° Deux symphonies concertantes pour deux violons. — 3° Huit quatuors pour deux violons, alto et violoncelle. — 4° Douze symphonies pour l'église. — 5° Deux pastorales pour l'église. — 6° Quarante-huit morceaux intercalés dans divers opéras. — 7° Six symphonies de concert. — 8° *Das Denkmal in Arkadien* (Le Monument en Arcadie), petit opéra, paroles de Weisze. — 9° Vingt-quatre chansons allemandes avec accompagnement de piano. — 10° Seize variations pour le piano sur la pastorale *Come la rosa*, gravées. — 11° Douze variations sur le thème *Pace, mio caro sposo*, idem. — 12° *Andante*, avec douze variations, idem, 1793.

**HUNTEN** (FRANÇOIS), fils d'un professeur de musique de Coblenze, est né dans cette ville, le 26 décembre 1793. A l'âge de sept ans, il reçut les premières leçons de musique de son père. Dès sa dixième année il écrivait déjà de petites pièces pour le piano; mais les ressources lui manquaient dans le lieu de sa naissance pour acquérir une instruction solide. En 1819, il prit la résolution d'en sortir, et se rendit à Paris. Bien que déjà âgé de vingt-cinq ans, il entra au Conservatoire, et y devint élève de Pradher pour le piano et de Reicha pour la composition. Pendant seize années, M. Hüntén s'est livré à l'enseignement du piano à Paris, et à la composition d'une multitude de morceaux faciles pour cet instrument. En 1835, le désir de revoir sa patrie le ramena à Coblenze, où il a habité depuis cette époque. Au moment où cette notice est écrite (1860) il y vit encore. Les principaux ouvrages de cet artiste sont : 1° Trio concertant pour piano, violon et violoncelle

fp. 14; Paris, Farrenc; Bonn, Leipack et Vienne. — 2° Duos pour piano et violon, op. 22 et 23; ibid. — 3° Beaucoup de variations, de caprices et de fantaisies pour piano à quatre mains, gravées chez la plupart des éditeurs. — 4° Un très-grand nombre de variations, fantaisies, etc., pour piano seul, ou avec accompagnement de quatuor, sur des motifs d'opéras nouveaux; ibid. M. Huntén a été considéré à Paris comme le successeur de Henri Karr pour ce genre de musique légère; mais il y a dans son style plus de jeunesse et d'élégance. Deux frères de cet artiste, *Wilhelm*, et *Pierre-Ernest*, ont toujours habité Coblenze, et s'y sont livrés à l'enseignement de la musique. Wilhelm est auteur d'une *Méthode nouvelle et progressive pour le piano*, publiée à Mayence, chez Schott, et d'environ cinquante œuvres de petites pièces, parmi lesquelles on remarque quatre suites de mélanges: sous le titre de *Mosaïque*, publiées à Leipsick, chez Breitkopf et Härtel; trois sérénades pour piano seul, Mayence, Schott; cinq divertissements *idem*, op. 8, ibid; variations sur divers thèmes pour piano seul, op. 10, 11, 12, 13, 14, Bonn, Simrock; variations pour piano et violoncelle, op. 15, Paris, Farrenc; variations brillantes pour piano avec quatuor, op. 17, *ibid.*; et beaucoup d'autres ouvrages de même espèce. Pierre-Ernest a publié aussi un grand nombre de productions légères dans la manière de François.

**HUNYADY** (BAPTISTE DE), violoniste hongrois d'une rare habileté, vécut à Pesth, vers 1835. En 1839 et 1840, il fit un voyage en Allemagne, visita Hambourg et les provinces rhénanes. Il a publié à Mayence, chez Schott: *Air hongrois varié pour violon avec piano*, op. 12.

**HUPFELD** (BERNARD), violoniste et compositeur, naquit à Cassel, le 28 février 1717. En 1729 on lui donna Agrell pour maître de violon: il resta sous la direction de cet artiste jusqu'en 1732. En 1734, il fit avec le comte de Horn un voyage à Vienne, puis parcourut la Hongrie, et enfin retourna à Cassel, en 1736. Le comte de Wittgenstein le nomma son maître de chapelle, en 1737: Trois ans après, il quitta ce service pour la place de chef de musique au régiment de dragons de Waldeck, en Autriche. Ce régiment ayant été licencié en 1749, Hupfeld se rendit en Italie; il prit à Crémone des leçons de violon de Domenico Ferrari, et à Vérone il devint élève de Tranquillini. Dans le même temps, il étudia la composition sous un maître de chapelle nommé *Barba*. De retour dans sa patrie en 1751, il obtint du prince de Waldeck la place de maître de chapelle à Arolsen. De là il entra

deux ans après au service du comte de Sayn-Wittgenstein-Berlebourg, en qualité de maître de concerts. Il y resta jusqu'en 1775, où la musique du prince subit une réduction considérable: peu de temps après, il obtint une position semblable à Marbourg, où il mourut, en 1794. Hupfeld a fait graver de sa composition: 1° Soles de violon, op. 1; Amsterdam, Hummel. — 2° Six trios pour deux violons et violoncelle, op. 2; ibid. — 3° Six symphonies pour l'orchestre, op. 3; ibid. — 4° Concerto pour la flûte. — 5° Trois sonates pour clavier. Il a laissé en manuscrit beaucoup de symphonies, concertos pour violon, flûte, clavecin et violoncelle, quatuors, trios et solos pour divers instruments, des airs italiens, etc.

**HUPPER** (C.-P.), maître de musique à Ulm, vers 1835, est auteur d'un traité de musique à l'usage des écoles primaires, d'après la méthode de Nægeli, qui a été publié sous ce titre: *Kurze Anleitung zum Gesang, nach Nægeli, für elementar Schulen*; Ulm, Eher, 1831.

**HURKA** (FRÉDÉRIC-FRANÇOIS), célèbre ténor allemand, naquit le 23 février 1762, à Merlitz, en Bohême, suivant le nouveau Lexique de Gerber, ou à Chudenica, d'après Diabacz (*Allgemeines hist. Künstler Lexikon für Böhmen*). Hurka apprit le chant à Prague, sous la direction d'un bon maître italien, nommé *Biaggio*. Son début comme chanteur eut lieu à l'église des religieux de la Croix, dans la même ville. En 1784, il parut pour la première fois au théâtre de Leipsick, dirigé par Bodini; quatre ans après il entra au service de la petite cour de Schwedt, comme chanteur de la chambre et du théâtre. Dans la même année, il se fit entendre à Dresde, puis, en 1789, il fut attaché à la cour de Berlin en qualité de chanteur de la musique particulière. Il est mort en cette ville, le 10 décembre 1865.

Les biographes allemands s'accordent dans les éloges qu'ils donnent à ce chanteur: ils vantent ses connaissances étendues dans la musique, la beauté de sa voix, la correction de sa vocalisation dans l'exécution des traits, enfin la justesse et la vérité de son expression dramatique. Il s'est fait aussi connaître comme compositeur par les ouvrages suivants: 1° *Le Sévère et le Badin*, deux chansons allemandes avec accompagnement de piano; Dresde, Hilscher, 1789. — 2° *Hymne à l'harmonie*; Spire, 1792. — 3° *Deux chansons allemandes*, 2° suite; Mayence, 1793. — 4° *La Vierge*, chant avec piano; ibid., 1795. — 5° *Deux chansons allemandes*; Berlin, 1795. — 6° *Le Retour du Fermier du Yorkshire*; ibid. — 7° *Les Couleurs*, collection de neuf chansons



Berlin, 1796. — 8° *Bon jour et bonne nuit*, pour chant et piano; Berlin, 1796. — 9° Chansons allemandes, troisième collection, avec six vocalises; ibid. — 10° Quinze chansons allemandes avec piano; ibid., 1797. — 11° Six chansons allemandes pour étrences du jour de l'an; Hambourg, 1799. — 12° *Les Trois Roses*, chansons deso-ciété; ibid. — 13° *La Jeune Fille à son Amant*; Berlin, 1800. — 14° Cantate exécutée aux obaèques de Mejerotto, à Berlin, en 1801. — 15° Six canons à trois voix, avec accompagnement de piano.

**HURTADO** (THOMAS), chanoine régulier de l'ordre des Minorites, né à Tolède, en 1589, fut d'abord professeur de théologie à Rome, à Alcalá de Hénarès et à Salamanque, et en dernier lieu préfet des études à Séville, où il mourut, en 1659. On lui doit un traité de *Chori ecclesiastici Antiquitate, necessitate et fructibus*; Colonia, 1655, in-fol.

**HUS-DESFORGES** (PIERRE-LOUIS), violoncelliste et compositeur, né à Toulon, le 14 mars 1773, était petit-fils du violoniste Jarnowick, par sa mère, actrice du théâtre de cette ville. Conduit par ses parents à La Rochelle dès ses premières années, il y devint enfant de chœur de la cathédrale, à l'âge de huit ans. Au mois de septembre 1792, il s'engagea comme trompette, dans le 14° régiment de chasseurs à cheval, et fit les premières campagnes de la révolution. Réformé en 1796, après avoir perdu un doigt de la main droite par un coup de feu, il entra comme violoncelliste à l'orchestre du grand théâtre de Lyon; mais il n'y resta que pendant six mois; l'organisation du Conservatoire ayant été faite à cette époque, Desforges prit la résolution de s'y rendre pour y continuer ses études. Il y devint élève de Janson l'aîné (voy. ce nom). Dans le même temps il fut attaché à l'orchestre du *Théâtre des Troubadours*. Engagé vers la fin de 1800 comme chef d'orchestre d'une troupe d'opéra français qu'on venait de former à Pétersbourg, il partit pour la Russie, et y resta plusieurs années. De retour en France vers la fin de 1810, Hus-Desforges voyagea pour donner des concerts en province, puis revint à Paris en 1817, et entra au théâtre de la Porte-Saint-Martin, comme premier violoncelliste. Il y resta jusqu'en 1820, puis il alla s'établir à Metz et y fonder une école de musique; mais bientôt, peu satisfait de cette position, il reprit ses voyages, puis revint à Paris, où il vécut quelque temps sans emploi. Enfin, il fut nommé chef d'orchestre du théâtre du Gymnase dramatique, dans l'été de 1828. Cette place semblait être pour lui un port assuré après une vie agitée; mais, déjà vieilli par la fatigue, il ne montra pas dans l'exercice de ses fonctions l'ha-

bileté qu'on attendait de lui. Des discussions désagréables s'élevèrent entre lui et l'administration, et avant la fin de 1829 il donna sa démission. En 1831, il retrouva une place de chef d'orchestre au théâtre du Palais-Royal; mais il la perdit dans l'année suivante. Placé de nouveau dans une situation précaire, il finit par accepter une place de professeur de musique à l'école de Pont-le-Voy, près de Blois, où il est mort, le 20 janvier 1838. Hus-Desforges a eu la réputation d'un violoncelliste de quelque talent, quoiqu'il ait toujours manqué de brillant dans l'exécution et qu'il tirât peu de son instrument; mais il phrasait avec goût. Ses compositions pour le violoncelle ont eu aussi du succès; elles sont maintenant à peu près oubliées. Ses principaux ouvrages sont : 1° Symphonie concertante pour violon et violoncelle; Paris, Naderman. — 2° 1<sup>re</sup> quintette pour deux violons, alto, violoncelle et contre-basse, op. 24; Paris, Imbault (Janet). — 3° Quintettes pour deux violons, alto et deux violoncelles, n° 1 à 6; Paris, Janet, Sieber, Pacini. — 4° Septième (huitième) quintette pour deux violons, alto, violoncelle et contre-basse; Paris, Pacini. — 5° Concertos pour violoncelle et orchestre n° 1, 2, 3, 4; Paris, Naderman, Sieber. — 6° Huitième et neuvième quintettes Paris, Janet. — 7° Trios pour violoncelle, violon et basse, œuvres 15, 16 et 17; ibid. — 8° *Soirées musicales*, thèmes variés pour violoncelle, avec violon et basse n° 1 à 9; ibid. — 9° Duos pour deux violoncelles, œuvres 7, 30, 31, 47; Paris, Leduc, Janet, Sieber. — 10° Sonates pour violoncelle, œuvre 3°, 1<sup>re</sup> et 2° livre; ibid. — 11° Méthode pour le violoncelle; Paris, chez l'auteur. Pendant que Desforges était chef d'orchestre du théâtre de la Porte-Saint-Martin, il a écrit la musique de plusieurs mélodrames.

**HUSTACHE** (CLAUDE-THÉODORE), professeur de piano à Dijon, est né à Gray (Haute-Saône), le 16 février 1821. Son père, bon professeur de solfège et de violon, ayant été appelé à Dijon, en qualité de chef d'orchestre de la Société Philharmonique, lui donna les premières leçons de musique, puis l'envoya au Conservatoire de Paris, pour y continuer ses études. Il y fut admis le 10 octobre 1838, et y resta jusqu'à la fin du mois de juin 1841. Ses professeurs de piano furent M. Laurent, puis Zimmerman. De retour à Dijon, il s'y est livré à l'enseignement du piano. On a publié à Paris quelques ouvrages de sa composition pour le piano, et des romances.

**HUTH** (GODEFROID), professeur de physique et de mathématiques à Francfort-sur-l'Oder, mort dans cette ville, le 28 février 1818, a traduit en allemand, avec des notes, le mémoire de

Lambert sur quelques instruments acoustiques, sous ce titre : *Abhandlung ueber etliche akust. Instrumente*; Berlin, 1796, gr. in-8°.

**HUTH** (Louis), compositeur, né à Francfort-sur-l'Oder, vers 1810, vécut à Berlin vers 1834, et y fit exécuter une ouverture à grand orchestre ainsi que plusieurs autres ouvrages. En 1840, il s'établit à Potsdam, et y devint directeur d'une société de chant. En 1843, il fut nommé maître de chapelle à Sondershausen. Cet artiste a fait représenter à Neustrelitz, en 1838, l'opéra de sa composition intitulé *Genoveva*, qui eut du succès et fut joué ensuite à Berlin, à Potsdam et à Arnstadt. On a gravé de sa composition des recueils de *Lieder* à voix seule avec piano, œuvres 15, 16 et 25, des duos pour deux voix de soprano avec piano, op. 21, et des chants pour quatre voix d'hommes, en deux suites. Sa mélodie intitulée *La jeune Indienne* (Hindumädchen) a eu un succès populaire en Allemagne.

**HUTSCHENRUYTER** (....), compositeur hollandais de l'époque actuelle, né à Rotterdam, est membre de la société néerlandaise de cette ville pour les progrès de la musique. Le nombre de ses ouvrages est considérable, car une symphonie à grand orchestre (en si bémol), publiée à Mayence, chez Schott, porte le numéro d'œuvre 103.

**HUTTARI** (Jacques), violoniste et maître de concerts, né à Schüttenhofen, en Bohême, vécut pendant quelque temps à Böhmisch-Brodá, puis fut syndic de la ville de Podiebrd. Il mourut d'apoplexie, en 1787. Diabacz vante son talent comme violoniste, et dit qu'il a laissé en manuscrit un grand nombre de concertos, de sonates et de solos pour le violon, estimés des connaisseurs.

**HUTTENBRENNER** (ANSELME), né à Grätz, le 13 octobre 1794, n'était âgé que de sept ans lorsque son père, propriétaire des seigneuries de Rosenegg et de Rotherthurm, dans la haute Styrie, lui fit enseigner les principes de la musique, le piano et l'harmonie, par Matthieu Hell, organiste de la cathédrale. Ses progrès furent rapides, et jeune encore il se fit entendre avec succès dans des concertos de Mozart, de Hummel, de Ries et de Beethoven. En 1815, il commença l'étude du droit à l'université de Vienne, et devint pendant cinq ans élève de Salieri. Ses condisciples furent François Schubert, Asamayer, Hartmann, et quelques autres artistes distingués. Depuis 1824 il dirige la société musicale de la Styrie. Le Lexique universel de musique de Schilling, d'où cette notice est tirée, indique les compositions de Huttenbrenner, dont quelques-unes sont aussi

mentionnées dans le Manuel de Littérature musicale de M. Whistling; on y remarque . 1° Cinq grandes messes, et une messe pour voix d'hommes seules. — 2° *Requiem* bref. — 3° Un *idem* à deux chœurs, exécuté à Vienne, aux funérailles de François Schubert, et à Grätz pour le service funèbre de Salieri. — 4° Trois symphonies pour l'orchestre. — 5° Sept ouvertures. — 6° Morceaux de musique pour les drames *Charles d'Autriche*, *Die Drachen Hæhle* (la Caverne des dragons), *Geneviève et Alix*, *comtesse de Toulouse*. — 7° Les opéras : *Die Singarterung* (l'Entrée en quartier); *Aramella*, ou les deux vice-reines; *Lénore*; d'après la ballade de Bürger. — 8° Trois graduels. — 9° Trois offertoirs. — 10° Six *Tantum ergo*. — 11° Deux psaumes. — 12° Litanies. — 13° Six quatuors pour voix d'hommes. — 14° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse. Le premier a été gravé à Vienne, chez Haslinger. — 15° Un quintette pour deux violons, deux altos et violoncelle. — 16° Sonate pour piano à quatre mains, et un rondeau pastoral *idem*, gravé à Vienne, chez Leidesdorf. — 17° Sonates pour piano seul; *ibid.* — 18° Variations *idem*; *ibid.* — 19° Soixante-douze préludes. — 20° Concertino pour trombone basse. — 21° Beaucoup de chansons et de pièces diverses.

**HUTTNER** (FLORIDE), moine bavarois, né dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, vivait encore en 1812. Il apprit la musique au couvent de Weier, et y fit ensuite profession. Il fut longtemps prédicateur à l'église Saint-Michel de Munich. Huttner était considéré comme un pianiste fort habile, et l'on estimait les messes, les litanies et autres morceaux de musique de sa composition, qui sont restés en manuscrit.

**HUTZLER** (JEAN-SACRIMOND), corniste et compositeur, naquit à Nuremberg, en 1772. Fils d'un musicien distingué, qui jouait bien de plusieurs instruments, particulièrement du cor, il apprit de son père les éléments de l'art qu'il cultiva ensuite avec succès. Il composa pour son usage beaucoup de musique de cor, qui n'a point été publiée. On lui attribue aussi l'invention d'une machine destinée à produire les sons bouchés, dont l'usage était préférable à celui de la main. Hutzler jouait aussi de plusieurs instruments à vent, du violon et du violoncelle, et il était assez habile sur tous pour se faire entendre avec succès dans des concerts. Ses compositions pour le chant consistent en une cantate de Louis Schubert intitulée *Frühlings weide der Hirten* (Fête printanière des bergers), *Die Laube* (La Tonnelle), idylle dra-

matique; *Samora*, grand opéra. Hutzler est mort vers la fin de l'été de 1803, à Cassel, où il avait été appelé l'année précédente, comme membre de la chapelle ducale.

**HUYGENS (CONSTANTIN)**, seigneur de Zuylighem, né à la Haye, le 4 septembre 1596, fut conseiller du prince d'Orange, et rendit de grands services à la maison de Nassau. Il était à la fois instruit dans les affaires publiques, littérateur, homme de goût et ami des arts. Plusieurs recueils de ses poésies latines et hollandaises ont été publiés à Leyde et à La Haye en 1611, 1655 et 1687. Il mourut à La Haye, le 28 mars 1687, à l'âge de quatre-vingt-dix ans. On a de Huygens un traité sur l'usage de l'orgue dans le culte, en langue hollandaise, qui a paru sous le voile de l'anonyme et sous ce titre : *Gebruick of Ongebruick van't Orgel in de Kercken der Vereenighde-Nederlanden* (Usage et non usage (1) de l'orgue dans les églises des Provinces-Unies); Leyde, Bonaventure et Abraham Elzevier, 1641, in-8° (V. CALCKMANN). Il paraît en effet certain que l'ouvrage est de lui, car l'avis de Gaspard Barlaeus sur cet écrit, inséré dans le recueil intitulé : *Responsio prudentium ad auctorem Dissertationis de organo in ecclesiis Confed. Belgii*, fait allusion et à la qualité de Huygens, et à ses épigrammes latines, et à son fils aîné, Constantin, dans ce passage : *Valde me recreantur epigrammata tua, nobilissime Domine, nec minus Constantini tui*. Au reste une lettre de Hooft lève tous les doutes à cet égard, et prouve qu'il écrit est bien du poète Constantin Huygens, car il y est dit qu'il devait lire cet ouvrage dans une assemblée de lettrés au château de Muiden (V. *Brieven van P. C. Hooft*; Amsterdam,

(1) Tous les auteurs ont traduit *ongebruick* par abus; c'est une erreur, car c'est *misbruick* qui signifie abus en hollandais. *Ongebruick* est proprement non usage. En effet, bien qu'il soit question ici de quelques abus qui se sont glissés dans la musique d'église, l'objet principal était d'examiner si l'on doit faire usage de l'orgue et des instruments dans le service divin, ou si l'on doit s'en abstenir. Cette question a été fort controversée chez les diverses sectes protestantes, non-seulement en Hollande, mais en Allemagne, à Genève, en Angleterre et en Amérique; on a même mis en question si les psaumes doivent être chantés, et les écrits se sont multipliés à propos de ces disputes. On peut voir sur cela les articles *Brookbank*, *Bedford*, *Dodwell*, *Dorrington*, *Calckman*; *Ries* (David), *Taylor* (Daniel), et les écrits anonymes publiés en Amérique, parmi lesquels on remarque : 1° *An Essay by several ministers on singing the psalms*; Boston, 1723, in-8°; 2° *Discours concerning singing in the public worship of God*; Philadelphie, 1790, in-12; 3° *The Lawfulness of Instrumental Music in the public worship of God, by a presbyterian*; Philadelphie, 1763, in-8°.

Adrien Wor, 1738, in-fol. n° 632, p. 471). C'est à tort que Gerber dit que ce n'est point le traité même cité par Walther qui a été imprimé en 1641, mais seulement l'opinion de Huygens sur la dispute alors agitée concernant l'usage de l'orgue et des instruments dans le service divin; l'avis de Huygens n'est autre que l'ouvrage dont il s'agit.

**HUYGENS (CHRISTIAN)**, second fils du précédent, fut un des plus savants géomètres connus; il naquit à La Haye, le 14 avril 1629, fit de brillantes et solides études, dans lesquelles la musique tint une place importante, et s'illustra par plusieurs découvertes et inventions qui ont puissamment contribué à l'avancement des mathématiques, de la physique générale et de la mécanique. Il mourut à La Haye, le 8 juillet 1695. L'histoire des travaux de cet homme célèbre n'appartient pas à ce dictionnaire; il n'y est cité que pour une lettre sur le cycle harmonique qu'on trouve dans *L'histoire des ouvrages des savants* (octobre 1691, page 78), sous le titre de *Novus Cycclus harmonicus* (1). Cette lettre a été réimprimée dans les œuvres diverses de Huygens, en 4 tomes in-4°; Leyde, 1724. Dans le livre du même savant, intitulé *Cosmotheros, sive de terris celestibus, earumque ornatu, conjecturae, ad Constantinum Hugentium fratrem* (Hague Comitum, 1698, in-4°), il examine (p. 73-78) pourquoi deux quintes ne peuvent se succéder immédiatement, et il établit très-bien que la règle qui proscriit cette succession est basée sur le défaut d'analogie des deux tons qui se succèdent, et sur l'incertitude qui en résulte pour la modulation.

**HUYN (JACQUES)**, prêtre et chantre dans l'église collégiale de Beaune, devint secrétaire et chantre du même chapitre, en 1640. Il a publié une messe à six voix, de sa composition, *ad imitationem moduli « Tota pulchra es; »* Paris, Robert Ballard, 1648, in-fol.

**HYAGNIS**, le plus ancien joueur de flûte dont l'histoire fait mention, florissait à Célènes, ville de Phrygie, dans la 1242<sup>e</sup> année de la chronique de Paros (Vid. *Marm. Oxon.*, *Epoch.* 10, p. 160), 1506 avant J.-C. Cette même chronique nous apprend que Hyagnis fut l'inventeur de la flûte et de l'harmonie phrygienne, et ce fait est attesté par Aristoxène,

(1) Gerber et les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810) disent que c'est dans l'année 1734, tome 4, n° 2, de ce journal qu'on trouve la lettre de Huygens; ils ont confondu le recueil dont il s'agit avec les *Opera varia* de ce savant, qui ont été publiés en effet à Leyde, en 1724, in-4°.

1er volume de  
l'ouvrage de  
Huygens  
dit par Gerber  
and Land.

cité par Athénée (l. 14, c. 5). Apulée (in Flor., lib. I, sect. 3) lui attribue non-seulement l'invention de la flûte simple, mais encore celle de la double flûte. Plutarque dit que Hyagnis fut père de Marsias.

**HYCART** (BERNARD). Voyez YCART.

**HYLLER** (MARTIN), conseiller du consistoire à Oels, naquit à Striegau, le 28 septembre 1375. Il étudia à Breslau et à Wittenberg, fut en 1601 pasteur à Pelgramsdorf, près de Goldberg, en 1607 diacre à Striegau, en 1613 prédicateur du couvent de Jauer, en 1617 pasteur à Reichenbach, en 1619 curé à Gross-Wandritsen près de Liegnitz, puis retourna en 1632 à Reichenbach, et, enfin, fut nommé en 1638 conseiller du consistoire à Oels. Il mourut en 1651. On a de lui un discours intitulé :

*Encomium Musices*; Leipsick, 1621, in-4°.

**HYMBER** (WERNER), violoniste, maître de concerts et compositeur, naquit en 1734, à Jochnitz, en Bohême, et entra en 1755 dans l'ordre des frères de la charité, au couvent de Kukusen. Ayant été envoyé au couvent de son ordre à Vienne, il étudia la composition sous la direction de Seuche, et prit des leçons de violon de Hoffmann, Fismann et Huoggi. Il fut fait directeur de musique de son monastère, ensuite on l'envoya comme prieur au couvent de Prosnitz, en Moravie. En 1796 il se trouvait à Kukusen, en qualité de directeur de musique. On a de lui en manuscrit des messes, des offertoirs, des symphonies et des concertos. Il jouait bien de la mandore, du piano et de plusieurs autres instruments.

**IBYCUS**, poète musicien de l'antiquité, né à Reggio, vécut dans la soixantième olympiade, c'est-à-dire environ 560 ans avant J.-C. Néanthès de Cyzique, cité par Athénée, lui a attribué, dans le premier livre de ses Annales, l'invention de la *sambuque*, autrement appelée par les Grecs *lyre phénicienne*, quoique Jobas, également cité par le même auteur, ait dit, dans le 4<sup>e</sup> livre de son histoire théâtrale, que cet instrument était une invention des Syriens (1).

La fin d'Ibycus fut tragique. Attaqué dans une forêt de la Calabre par des voleurs, il fut tué par eux. Au moment de périr, il aperçut au-dessus de lui une volée de grues, et s'écria que ces oiseaux seraient ses vengeurs. D'inutiles recherches furent faites d'abord pour découvrir les auteurs de sa mort; mais un jour on entendit sur la place publique de Corinthe des gens qui, voyant passer des grues, se disaient en riant : *Voilà les vengeurs d'Ibycus*. On les arrêta aussitôt; ils avouèrent leur crime, et furent mis à mort.

**IGNANIMUS** (Le P. ANGE), dominicain, né vers la fin du quinzisième siècle ou au commencement du seizième, à Altamura, dans la Calabre, fit profession au couvent de cette ville. Il vécut plusieurs années à Venise, où il acquit de la réputation comme maître de chapelle, et y mourut, en 1543. Il a publié de sa composition :

(1) Καὶ τὸ τρίγωνον δὲ καλούμενον ὄργανον, Ἰόδας ἐν τετάρτῃ θεατρικῇ ἱστορίᾳ, Σύρων εὐρημα φησὶν εἶναι, ὡς καὶ τὸν καλούμενον λυρο φοῖνικα συμβόλην. Τοῦτο δὲ τὸ ὄργανον Νεάνθης ὁ Κυζικηνός, ἐν πρώτῳ Ὁρῶν, εὐρημα εἶναι λέγει Ἰδύκου τοῦ Ῥηγίνου ποιητοῦ (Allen., *Deipnos*, lib. IV, c. 23, t. II, p. 180, Ed. Schweighauseri.)

1<sup>o</sup> *Madrigali a tre, quattro, cinque, e sei voci*, trois livres; Venise. — 2<sup>o</sup> *Molelli, Missæ, Psalmi vesperarum*; ibid. — 3<sup>o</sup> *Lamentationes et responsoria in septimana sancta, tribus, quatuor, quinque et sex vocibus*. Il a laissé aussi en manuscrit, dans son couvent d'Altamura, un traité *De Cantu plano*, et des *Ricerche con l'intavolatura*, composés principalement sur des préparations et des résolutions de quarte et de septième.

**IKEN** (CONRAD), docteur et professeur de théologie au gymnase de Brême, premier prédicateur à l'église Saint-Étienne, naquit en cette ville, le 25 décembre 1689, et y mourut, le 25 juin 1753. Il a publié une dissertation en deux parties intitulée : *Disputationes de tubis Hebræorum argenteis*; Brême, 1745, in-4<sup>o</sup>.

**ILGEN** (CHARLES-DAVID), né le 24 février 1763, à Sehna près d'Eckartsberg, dans la Thuringe, fut d'abord recteur du collège de Numbourg, puis professeur à Jéna, et, après avoir obtenu le doctorat en théologie, devint en 1802 recteur de l'école de Pforte. Il est mort le 17 septembre 1834. Parmi les ouvrages de ce savant, on trouve une bonne dissertation intitulée : *Chorus Græcorum tragicus qualis fuerit, et qualis usus ejus hodie revocari nequeat*; Lelispick, 1788, in-8<sup>o</sup>. L'auteur de ce morceau n'était âgé que de vingt ans lorsqu'il l'écrivit.

**ILINSKI** (JEAN-STANISLAS), compositeur et poète, est né en 1795, au château de Romanow, en Pologne, où son père entretenait un théâtre d'opéra et un bon orchestre. Dès les premières années de sa jeunesse, le comte Ilinski montra un penchant décidé pour la musique et la poésie. Après quelques essais dans lesquels l'instinct avait été son seul guide, il comprit qu'il

avait à faire des études régulières, et il se rendit à Vienne, où il reçut des leçons de Kauer et de Salleri. Son goût le portait vers la musique d'église : il écrivit deux messes, la première en *ut*, l'autre en *ré*, toutes deux à quatre voix, chœur et orchestre. La dernière fut exécutée en 1826, à Vienne, dans l'église Saint-Pierre, sous la direction du compositeur, et l'effet en fut satisfaisant. L'ouvrage le plus remarquable de ce compositeur-amateur est une messe de *Requiem* (en *si* mineur), qui a été exécutée aussi à Vienne. Une autre messe de *Requiem* (en *ut* mineur) a été écrite par lui. Ses autres productions sont : 1° *Te Deum* à grand orchestre. — 2° *Psaume De Profundis*, idem. — 3° *Miserere*, idem. — 4° *Stabat Mater*, idem. — 5° Messe à quatre voix, chœur et orchestre (en *fa*), publiée à Vienne, chez Mechetti. — 6° Grande symphonie (en *fa*). — 7° Ouverture à grand orchestre pour la tragédie *Mario-Stuart*, de Schiller. — 8° Ouverture pour *Romeo*, de Schiller. — 9° Ouverture sur un sujet fugué donné par Salleri. — 10° Grande marche pour deux orchestres et chœur, composée pour l'inauguration de l'université de Kiew. — 11° Deux concertos de piano avec orchestre. — 12° Huit quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, dont quatre fugués, lesquels sont gravés à Lemberg. — 13° Trois fugues pour piano à quatre mains, publiées à Saint-Petersbourg. — 14° Rondo pour violon et orchestre. — 15° Ouverture et entr'actes du *Leuchthurm*, de Howald, qu'on dit être d'une grande beauté. — 16° *Der Blass Man* (l'homme pâle), ballade, poème de Vogel. — 17° Trois valse chromatiques pour piano. — 18° Quelques morceaux séparés pour le chant. — 19° Environ dix cahiers de romances françaises avec piano, publiés à Vienne, chez Diabelli et chez Mechetti. M. le comte Ilinski, après avoir servi dans les gardes de l'empereur de Russie et dans la diplomatie, a été nommé en 1853, conseiller intime, sénateur, chambellan, et membre de l'université de Kiew.

**ILLUMINATO.** Voy. AIGUINO (ILLUMINATO). Walther, induit en erreur par l'*Athenæum Ligusticum* d'Oldoini (p. 502), a cité ce nom accompagné du prénom de Sixte, comme celui d'un dominicain de Gènes, qui aurait écrit pour son ordre un traité de musique théorique intitulé *Illuminato* (*Musikal. Lexikon*, p. 327). C'est aussi à la même source que les PP. Quétil et Échard ont puisé pour faire un P. *Illuminatus* (*Sixtus*), auteur d'un livre de musique (*Scriptores ordinis Prædicatorum*, t. I, p. 905). Forkel et Gerber ont suivi Walther;

Lichtenthal et Charles-Ferdinand Becker ont également copié Forkel et Gerber. Il est singulier qu'aucun de ces auteurs ne se soit souvenu qu'il avait cité précédemment Aiguino (*Illuminato*) de Brescia, moine de l'Observance, comme auteur d'un traité des tons du chant ecclésiastique, intitulé : *La illuminata di tutti i tuoni di canto fermo*, etc., et qu'ils n'aient pas reconnu l'identité de l'auteur et du livre.

**IMBERT DE FRANCE**, auteur d'un traité de musique écrit dans le treizième siècle, lequel a été découvert, en 1847, par M. Danjou (voy. ce nom) dans la bibliothèque Melastiana, à Césène. Le nom de ce musicien n'est cité ici que comme souvenir, en attendant que des recherches ultérieures aient fourni quelques renseignements sur sa personne et sur le contenu de son livre.

**IMBERT (...)**, né à Sedis, vers le milieu du dix-huitième siècle, apprit le plain-chant, la musique et le serpent à la cathédrale de cette ville, puis vint se fixer à Paris, où il fut longtemps serpentiste de la paroisse de Saint-Benoît. On a de lui une méthode de plain-chant, destinée surtout aux serpentistes, pour leur enseigner la transposition des différents tons, suivant l'usage de Paris; cet ouvrage a pour titre : *Nouvelle Méthode, ou principes raisonnés de plain-chant dans la perfection, tirés des éléments de la musique. Contenant aussi une Méthode de serpent, pour ceux qui en veulent jouer avec goût; où l'on trouvera des cartes (tableaux) pour apprendre à connaître le doigtier. On y trouvera aussi des pièces de basses, de variations et d'accompagnement pour le dit instrument*; Paris, 1780, in-8°. Ce livre a peu d'intérêt comme méthode de plain-chant; mais on y trouve des observations fort justes concernant le mauvais goût de la plupart des serpentistes, qui font sonner avec un bruit assourdissant certaines notes puissantes de leur instrument, et qui couvrent le chant sous des multitudes de broderies.

**IMBERT DE LAPHALÈQUE (G.)**, amateur de musique à Paris. Suivant les auteurs de *La Littérature française contemporaine* (t. IV, p. 358), ce nom serait supposé, et celui qui le prenait se serait appelé *L'Héritier de l'Ain* (L.-F.). Je crois qu'il y a erreur dans cette assertion. J'ai connu *Imbert de Laphalèque*, et l'ai vu souvent au Théâtre-Italien de Paris, dans les années 1829, 30 et 31. C'était un amateur de musique enthousiaste, mais peu connaisseur : je ne crois pas qu'il ait prêté son nom à *L'Héritier de l'Ain*. Quoi qu'il en soit, il a paru sous ce nom une *Notice sur le célèbre violoniste l'a-*

ganini; Paris, Guyot, 1830, 66 pages in-8°. Cette notice a été analysée dans *La Revue musicale* (t. 7, p. 33). Imbert de Laphalèque a fourni à la *Revue de Paris* quelques articles relatifs à la musique, entre autres sur *Guillaume Tell*, de Rossini.

**IMBIMBO (EMMANUEL)**, professeur de chant et d'harmonie à Paris, né à Naples, vers 1765, a fait ses études musicales sous la direction de D. Sigismondo (voy. ce nom). Sorti de cette école, il s'est livré à l'enseignement, d'abord dans sa patrie, puis à Paris, où il est arrivé en 1808. Il y a publié : 1° *Partimenti ou basses chiffrées de Fenaroli, divisées en 6 livres d'exemples*, avec le texte italien et la traduction française; Paris, Carli; Milan, Ricordi, gr. in-4°. — 2° *Suite des Partimenti de Fenaroli, ou exercices d'harmonie vocale et instrumentale sur des basses fuguées*, en italien et en français; Paris, Carli. — 3° *Observations sur l'enseignement mutuel appliqué à la musique, et sur quelques abus introduits dans cet art; précédées d'une notice sur les conservatoires de Naples*; Paris, 1821, in-8° de 48 pages. Il y a de bonnes observations dans ce petit écrit, et les renseignements fournis par l'auteur sur le régime des conservatoires de Naples ont de l'intérêt : Imbimbo y fait preuve de plus d'un genre d'instruction. Il annonçait à la fin de son ouvrage la prochaine publication d'une *Grammaire musicale* dialoguée et raisonnée; mais elle n'a point paru. — 4° Six ariettes italiennes pour soprano, avec accompagnement de piano, liv. 1 et 2; Paris, Carli. — 5° *Lo Spettro*, scène dramatique; Paris, Pacini. — 6° *Popule meus*, motet à trois voix, avec orgue ou piano; Paris, A. Petit. — 7° *OSolularis hostia*, idem; Paris, Launer. Imbimbo est mort à Paris, en 1839.

**IMMLER (...)**, cantor, maître de musique à Cebourg, et bon violoncelliste, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a laissé en manuscrit beaucoup de musique instrumentale et religieuse. On cite particulièrement un *Te Deum* de sa composition.

**IMMLER (JEAN-GUILLAUME)**, professeur de musique à Coire, en Suisse, dans les années 1825 à 1840, est auteur d'un traité élémentaire de musique à l'usage des maîtres d'école des petites villes et des campagnes, qui a paru sous ce titre : *Praktische Anleitung zum Singen für Lehrer und Lernende in Stadt und Land-schulen*; Coire, Otto, 1828, in-4° de six feuilles.

**INCLEDON (CHARLES)**, chanteur anglais, eut pour père un médecin de campagne, et naquit en 1764, dans le comté de Cornouailles. Elevé à la cathédrale d'Exeter en qualité d'en-

fant de chœur, sous la direction du compositeur Jackson (voyez ce nom), il fit peu d'honneur à son maître par son savoir, n'ayant jamais été que musicien d'instinct, dont le mérite principal consistait en une voix pure, bien timbrée et fort étendue. A l'âge de quinze ans, il s'engagea comme matelot sur le vaisseau le *Formidable*, qui faisait voile par l'Inde. Charmé par la beauté de sa voix et par le goût naturel de son chant, les amiraux Pilgot et Hughes le prirent sous leur protection, et lui donnèrent des lettres de recommandation pour Sheridan et pour Colman, lorsqu'il retourna en Angleterre, en 1783. Toutefois il ne fut admis ni au théâtre de Drury-Lane ni à celui de Covent-Garden, trop heureux de trouver un engagement à celui de Southampton. Plus tard il parut sur la scène de Bath avec un brillant succès; puis il chanta au Vauxhall, en 1789, et enfin il entra à Covent-Garden au mois d'octobre 1790. Après beaucoup de voyages en Angleterre, en Irlande et même en Amérique, il mourut à Worcester, le 11 février 1826, à l'âge de soixante-deux ans. Incledon brilla surtout par son habileté à chanter les airs irlandais et les ballades écossaises. Il a composé beaucoup de mélodies pour des chansons anglaises.

**INFANTAS (FERDINAND DE LAS)**, prêtre espagnol, vécut à Cordoue (en espagnol *Córdoba* ou *Cordova*), dans la seconde moitié du seizième siècle. Auteur de plusieurs écrits théologiques, il s'est aussi distingué comme musicien dans les productions dont les titres suivent : 1° *Plura modulationum genera quæ vulgo contrapuncta appellantur super excelso Gregoriano Cantu*; Venise, 1570, in-4°. — 2° *Sacrarum varii styli Cantionum tituli Spiritus Sancti*; Venise, 1580, in-4°. On trouve l'hymne *Victimæ paschali laudes*, en deux parties à six voix, de don Ferdinand de Las Infantas, dans une rare collection qui a pour titre : *Harmoniæ miscellæ cantionum sacrarum, a sex exquisitissimis ætatis nostræ musicis cum 5 et 6 vocibus concinnatæ, pleræque omnes novæ, nunc in Germania typis scriptæ, nunc autem editæ studio Leonardi Lechneri Athesini; Noribergæ, typis Gerlachianis*, 1583, 6 vol. petit in-4° ob. Dehn, savant conservateur de la Bibliothèque royale de Berlin, a publié cette pièce en partition, dans un recueil intitulé : *Sammlung alterer Musik aus dem 16ten und 17ten Jahrhundert*; Berlin, Gustave Crantz, grand in-8°.

**INFANTIS**. Sous ce nom, qui est peut-être la traduction latine de celui de *Pierre l'Enfant*, chante de la chapelle de musique du roi de

France Louis XII (1), on trouve le motet à 4 voix *Alba Columba* dans le troisième livre, signé C, du recueil rarissime intitulé : *Harmonia musicis Odhecaton*, que Petrucci de Fossombrone publia à Venise, en 1503, in-4°. Ce troisième livre a pour titre particulier : *Canti C.*, n° cent cinquante. Le motet d'*Infantis* est le 49° du recueil.

**INGEGNERI**, famille de facteurs d'orgues de Venise, qui se distingua dans la fabrication de ce genre d'instruments dans le seizième siècle, particulièrement dans l'église patriarcale et à Saint-Georges-le-majeur, dans l'île. Un des membres de cette famille, nommé *Tomaso*, fut organiste de celle-ci.

**INGEGNERI** (MARC-ANTOINE), maître de chapelle de la cathédrale de Crémone, naquit dans cette ville, vers 1545. Il était déjà maître de chapelle de la cathédrale en 1576, suivant la *Cremona literata* de François Arisi (t. II, p. 452). Plus tard, il entra au service du duc de Mantoue, en qualité de maître de chapelle. M. Caffi (*Storia della Musica sacra nella già capitale ducale di San-Marco*, vol. II, p. 15) croit que ce maître était de la famille des facteurs d'orgues, conséquemment qu'il était Vénitien. Il fut le maître de Monteverde. Les principaux ouvrages de cet artiste sont : 1° *Missarum quinque et octo vocum liber primus*; *Venetis, apud Allos Ant. Gardani*, 1573, in-4°. — 2° *Sacrarum cantionum cum quinque vocibus liber primus*; *Venetis, apud Angelum Gardanum*, 1576, in-4° obl. — 3° *Madrigali a quattro voci con due arie di Canzon per sonare. Lib. 1 e 2*; *Venezia. appresso Angelo Gardano*, 1578, 1579, in-4° obl. — 4° *Il terzo libro de Madrigali a 5 voci, con due canzoni francesi*; *ibid.*, 1580, in-4° obl. — 5° *Il quarto libro de Madrigali a 5 voci*; *ibid.*, 1584, in-4° obl. — 6° *Missarum quinque vocum liber secundus*; *Venetis, apud Ric. Amadinum*, 1587, in-4°. — 7° *Sacrarum cantionum cum 16 vocibus liber unus*; *Venetis, apud Ang. Gardanum*, 1589, in-4°. — 8° *Responsoria Hebdomadae sanctae 4 vocum*, *Venetis, apud Ang. Gardanum*, 1581, in-4°. On trouve des madrigaux de

ce musicien dans les recueils suivants : 1° *Symphonia Angelica di diversi eccellentissimi musici a 4, 5, 6 voci, nuovamente raccolta per Huberto Waelrant e data in luce; Anversa, appresso Pietro Phalesio et Giovanni Beliero*, 1594, in-4° obl. — 2° *Madrigali pastorali a sei voci descritti da diversi, e posti in musica da altrettanti musici*; Anvers, Pierre Phalèse, 1604, in-4° obl. — 3° *Madrigali a otto voci di diversi eccellenti e famosi autori, con alcuni dialoghi e echo, per cantare e sonar a due chori*; Anvers, Pierre Phalèse, 1596, in-4° obl. M. Dehn a publié en partition le motet à 5 voix, *Surrexit pastor bonus*, d'Ingegneri, dans la XII<sup>e</sup> suite de son recueil intitulé : *Sammung alterer Musik aus dem 16<sup>ten</sup> und 17<sup>ten</sup> Jahrhundert*; Berlin, Gustave Crantz, gr. in-8°.

**INGEGNERI** (ANGE), poète italien, né à Venise, vers 1545, était à la cour de Turin en 1578, et recueillit alors le Tasse. Cinq ans après il était à Parme, où il composa pour la cour une pastorale intitulée *La Danza di Venere*. Le mauvais état de ses affaires l'obligea d'accepter la proposition que lui fit, en 1584, le jeune duc Ferdinand de Gonzague pour se charger de la direction d'une fabrique de savon, à Guastalla. Ce métier ne lui réussit pas mieux pour sa fortune que la poésie; il fut mis en prison pour dettes, et n'en sortit que par la protection du duc. Quelques années après, il se rendit à Rome, et entra au service du cardinal Cinthio Aldobrandini. Il s'attacha ensuite au duc d'Urbain, qui l'envoya, en 1599, tenir en son nom sur les fonts de baptême un fils du duc de Modène. On le retrouve à Turin en 1608, puis à Venise, sa patrie, en 1613. Passé cette époque, on le perd de vue, et l'on ne sait quand il mourut. Parmi ses écrits, il en est un qui a pour titre : *Della Poesia rappresentativa e del modo di rappresentar le favole sceniche*; Ferrare, 1586, in-4°. Nouvelle édition; Venise, 1738, in-8°. On y trouve des renseignements sur les représentations musicales du temps de l'auteur.

**INGEGNIERI** (LE P. THOMAS-ANTOINE), compositeur bolonais, du tiers ordre de Saint-François, fut professeur de théologie, au commencement du dix-huitième siècle. On connaît de sa composition : *Salmi vespertini di tutto l'anno, a due cori*; Bologne, Peri, 1719.

**INGLOTT** (WILLIAM), organiste de l'église cathédrale de Norwich, naquit en 1554, et mourut le 29 ou le 30 décembre 1621, à l'âge de soixante-sept ans. Il parait, d'après l'épithaphe placée sur son tombeau dans l'église de Norwich, qu'il fut un des organistes les plus distingués de son temps en Angleterre : cette épithaphe, partie en

(1) Voyez les comptes de l'hôtel des rois de France, manuscrit coté F 2, n° 1806 du supplément de la Bibliothèque impériale de Paris. Peut-être, cependant, le musicien dont il s'agit est-il *Hector Bouscher* dit l'*Enfant*, chanoine de la Sainte-Chapelle de Paris et chantre de la chapelle de François I<sup>er</sup>, suivant l'état de 1532, dressé par maître Bénigne Sevré, conseiller des finances, et publié par Castil-Blanc dans son livre intitulé *Chapelle-Musique des rois de France* (p. 201 et suiv.), d'après le même manuscrit du supplément français de la Bibliothèque impériale de Paris.



anglais et partie en latin, dit qu'Ingloft remplissait de sa divine harmonie l'enceinte de l'église; qu'il charma également sur l'orgue et sur la virginal, qu'il vécut soixante-sept ans, et qu'il fut inhumé le dernier jour de décembre 1621. Au-dessous de l'épithaphe en langue anglaise, on trouve ce distique latin :

Non digitis Ingloft tuis terrestria tangis ;  
Tangis nunc digitis organa cœles poli.  
Anno Dom. 1621.

Le docteur William Croft fit restaurer le monument d'Ingloft, fort délabré de son temps, et l'on mit au-dessous de l'épithaphe cette inscription :

Ne forma hujusce monumenti Injuria  
Temporum pene deleti, disperest, exsculpi  
Ornavit Gul. Croft. Reg. Capelle in  
Arte musica Discipul. prefectus:

**INSANGUINE** (JACQUES), compositeur dramatique, naquit en 1744, à Monopoli, dans le royaume de Naples, et fut souvent désigné par le nom du lieu de sa naissance. Entré au conservatoire de Sant-Onofrio, il y fit de brillantes études musicales, sous la direction de Charles Cotumacci. Après qu'il les eut terminées, il fut nommé adjoint de son maître pour l'enseignement du contrepoint, avec le titre de *maestro de la Cartella*; et après la mort du maestro Dol, en 1774, il obtint la place de second professeur titulaire; mais peu de temps après il sortit du conservatoire, pour se livrer à la carrière de compositeur dramatique, dans laquelle il ne réussit que médiocrement; car, s'il était habile dans l'art d'écrire, il manquait d'invention et de goût. Il mourut à Naples, en 1795. Il avait commencé à écrire pour le théâtre en 1770, et dans l'espace de douze années il composa environ vingt opéras : ceux qui ont obtenu le plus de succès sont : *Didone*, en 1771, *Adriano in Siria*, *Arianna e Teseo*, *Medonte* en 1779; *l'Ostia di Mare Chiaro*, *l'Astuzia per amore*, *Tito nelle Gallie*, et *Calippo*, en 1782. On connaît aussi de ce musicien, en manuscrit, des messes, des psaumes et des hymnes. Son plus bel ouvrage pour l'église est le Psaume 71, à trois voix et orchestre, sur la traduction italienne de Maffei. On connaît aussi de cet artiste des cantates à trois voix avec basse continue, deux *Dixit*, deux messes à quatre voix, une messe à trois voix avec orgue, une autre également à trois voix avec deux violons, basse et orgue, une *Passion* pour le vendredi saint, un *Te Deum* avec orchestre, un *Benedictus* à deux voix et orgue, et des sonates de clavecin.

**IPEREN** (JOSUË VAN), savant ecclésiastique

hollandais, fut d'abord prédicateur à Voere, puis à Batavia, en 1770. Il mourut dans cette colonie en 1780. On cite de lui une dissertation sur le chant concertant des palens et des Juifs, qui a été publiée en 1774. Son ouvrage le plus important a pour titre : *Kerkelyke Historie van het Psalm-gesang der Christenen, van de dagen der Apostelen tot op onsen tegenwoordigen tyd, en inzonderheid van onse verbeterde Nederduitsche Psalmberyminge, uit echte stukken samengebracht* (Histoire ecclésiastique du chant des psaumes des chrétiens, depuis les apôtres jusqu'à nos jours, etc.), 1<sup>re</sup> partie; Amsterdam, 1777, in-8° de 496 pages, avec une planche. 2<sup>e</sup> partie; *ibid.*, 1778, in-8° de 519 pages.

**IRGANG** (A.), professeur de musique et pianiste à Glogau, actuellement vivant (1861), s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1<sup>o</sup> *Rondo brillant pour piano seul*; Glogau, Günther. — 2<sup>o</sup> 6 *Lieder* à voix seule, avec accompagnement de guitare; Breslau, Feiler. — 3<sup>o</sup> *Gesanglehre für höhere Schulen und Singchöre* (Méthode de chant pour les écoles et les chœurs); Glogau, Günther, 1819, in-4° de 87 pages.

**IRHOW** ou **IRHOVE** (GUILLAUME), professeur de théologie à Utrecht, dans la première moitié du dix-huitième siècle, obtint cette place en 1737. Précédemment il avait été prédicateur à Eden, dans la Gueldre. Il mourut en 1761. On a de ce savant une dissertation intitulée : *Conjectanea philologico critico-theologica in Psalmorum titulis, quibus tum generatim de titulis illis disseretur, tum spectatim, etc.*; Leyde, 1728, in-4° de 134 pages. L'auteur de ce morceau de philologie essaye de démontrer que les Grecs ont tiré de l'Orient leur musique et leurs instruments. Georges Woneky en a donné un extrait en allemand dans la Bibliothèque musicale de Mizler, t. III, p. 674-684.

**ISAAK** ou **ISAAC** (HENRI), célèbre compositeur du quinzième siècle, est aujourd'hui plus connu par ses ouvrages que par les circonstances de sa vie. Il paraît qu'il était né en Allemagne. Ange Politien, qui fut son contemporain (1), l'a appelé simplement, dans une de ses épigrammes latines, *Arrighum Isaac*. Othmar Nachtgal (*Luschnius*) dit de lui dans sa *Musurgia* (p. 94) : *Verum quod certo sciam, ex Germanis nostris Henricus Isaac, plurimum in sex vocibus coacervandis valuit*; enfin, Glaréan, qui blâme sévèrement Politien d'avoir changé le nom de *Henricus* en celui d'*Arrighus*, ajoute à son nom l'épithète de *germanus*. Ajoutons que François Grazzini, connu sous le nom de *Lasca*, dit

(1) Politien mourut en 1494.

dans la préface des *Canti Carnascaleschi* (1) que les premières chansons chantées par des personnes masquées qui vendaient du pain d'épice dans les rues de Florence, pendant le carnaval, furent mises en musique à trois parties par un certain *Arrigo tedesco*, maître de chapelle de l'église Saint-Jean de cette ville. Une découverte très-intéressante, faite en 1844 par M. le Dr. Rimbault (musicien anglais d'une érudition très-solide), dans la bibliothèque de l'université d'Oxford, fournit de nouveaux renseignements à ce sujet. Un manuscrit précieux de Christ-Church renferme la musique composée en 1488 par Henri Isaac sur le drame religieux de Laurent de Médicis *San Giovanni e San Paolo*, qui, suivant la notice qui y est jointe, fut représenté devant la famille de ce grand protecteur des arts ; on y voit aussi qu'Isaac était maître de chapelle de l'église San-Giovanni et professeur de musique des enfants de Laurent de Médicis, dit le Magnifique (voyez *The Musical World*, t. XIX, p. 285). Tout cela indique bien l'identité de l'artiste, et se rapporte au temps où il vécut. Cependant Gerber, d'après l'autorité de Raphael Maffei, connu sous le nom de *Volaterranus*, penche vers l'opinion qui ferait considérer Isaac comme le fils d'Argyropyle (voy. ce nom), littérateur et musicien grec qui mourut à Rome en 1470, après avoir vécu près des Médicis à Florence. Il est vrai que *Volaterranus* dit, en parlant d'Argyropyle : *Obili, relicto filio Isacco, nobili musico* (*Commentarii rerum urbanarum*, lib. XXI, p. 776) ; mais rien ne prouve que cet Isaac, bien que musicien distingué, ait été celui dont il s'agit ici. Il y a plus de probabilité dans les renseignements que nous fournissent Nachtgal et Glaréan, également contemporains, ainsi que dans l'expression *Arrigo tedesco*, dont se sert le Lasca. Quant au nom qui lui a été donné d'*Isaac de Prague*, il ne me paraît avoir aucun fondement. Diabacz, qui n'a négligé aucun de ses compatriotes dans son *Lexique des artistes de la Bohême*, n'en dit pas un mot.

Ainsi qu'on l'a vu précédemment, Isaac fut maître de chapelle de l'église Saint-Jean, à Florence, au temps de Laurent le Magnifique. La mention que Politien en fait vient à l'appui de

ce fait, et rend vraisemblable le séjour du musicien dans cette ville, au moins jusqu'à la mort de Laurent de Médicis, c'est-à-dire jusqu'en 1492. Il est même vraisemblable qu'il vécut encore à Florence plusieurs années après la mort de ce célèbre protecteur des arts et des lettres ; car Aaron, qui ne naquit pas avant 1489 (voy. AARON), dit expressément avoir vécu à Florence dans l'intimité de Josquin, d'Obrecht, d'Isaac et d'Agricola (*Summos in arte viros imitati, præcipue vero Josquinum, Obrecht, Isaac et Agricolam, quibuscum mihi Florentie familiaritas et consuetudo summa fuit*. (Aaron, *De Instit. Harmon.*, c. 16.) Or, Aaron ne devait pas être âgé de moins de vingt à vingt-cinq ans lorsqu'il était admis dans la familiarité de ces grands artistes ; ce qui prolonge le séjour d'Isaac à Florence jusqu'en 1509 ou même jusqu'en 1515. Glaréan dit en termes précis qu'Isaac fut renommé parmi les Italiens (1).

Ceux qui ont fait de Henri Isaac un élève de Josquin Després ne paraissent pas mieux fondés dans leur assertion : peut-être est-il même possible de démontrer qu'ils ont erré, d'après la fausse opinion qui place à une époque trop reculée l'activité artistique de Josquin, comme je l'ai fait voir dans la notice de ce grand musicien. Ginguené a démontré dans son *Histoire littéraire d'Italie* que les *stanze* et les épigrammes d'ANGE Politien (où il est parlé d'Isaac) ont été composées depuis 1473 jusqu'en 1478 ; or ce temps est celui où Josquin se livrait lui-même à ses études musicales. Il y a donc lieu de croire que le musicien allemand était déjà célèbre quand le Belge commença sa réputation.

J'ai dit, dans la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens*, qu'il ne paraissait pas démontré qu'Isaac, après qu'il eut quitté l'Italie, eût été maître de chapelle de l'empereur Maximilien I<sup>er</sup> (qui régna depuis 1486 jusqu'au 12 janvier 1519), bien que le fait ne fût pas mis en doute par Gerber, Kiesewetter et d'autres : postérieurement à la publication de cet ouvrage, j'ai trouvé, dans un recueil manuscrit de compositions de ce maître et de son élève Senfel, qui est à la bibliothèque royale de Munich (sous le n° XXXVI, in-fol°), une note qui prouve que l'artiste dont il s'agit fut réellement attaché au service de cet empereur. Le manuscrit porte la date de 1531, et la note, placée au commencement, dit que Henri Isaac, musicien célèbre de l'empereur Maximilien, en-

(1) *Tutti i Trionfi, Carri, Mascherate o Canti carnascaleschi andati per Firenze dal tempo di Magnifico Lorenzo di Medici fino all'anno 1488* (... il primo canto, o Mascherata che si cantasse in questa guisa, fu d'uomini, che vendevano Berriquoccoli, e confortini, composta a tre voci da un certo Arrigo tedesco, maestro allora della Cappella di San Giovanni, e musico in que' tempi riputatissimo).

(1) *Henric Isaac etiam Italis notus fuit.* (Dodecach., p. 100.)

treprit heureusement, et par un grand travail, l'œuvre musicale contenue dans ce volume, laquelle consiste en offices pour toutes les fêtes de l'été, à quatre voix, et avec le plain-chant dans la basse; mais que, détourné de ce labeur par d'autres compositions, il le laissa imparfait de la plus grande partie, et que ce fut son élève Senfel (Senfl) qui le termina après la mort de son maître (1). On voit aussi par cette note que Henri Isaac avait cessé de vivre plusieurs années avant la date du manuscrit.

Glaréan accorde beaucoup d'éloges aux productions d'Isaac; il dit que ses œuvres de musique d'église se font remarquer par le naturel, la force et la majesté, et qu'elles n'ont point été surpassées par les autres productions de la même époque, quoiqu'on y trouve quelquefois des phrases dures (2). Burney n'adopte pas le jugement de cet auteur (*Gener. History of Music*, t. II, p. 520), et assure qu'il n'y a ni mélodie ni grâce dans la musique d'Isaac; mais il n'est point question, dans la musique dont il s'agit, de cette grâce et de cette mélodie que Burney cherchait partout, et qui lui ont fait dire bien des pauvretés dans son volumineux ouvrage. Le jugement de Glaréan est fondé, parce qu'il se rapporte au temps où Isaac écrivait. Il y a en effet du naturel dans la marche des parties, et de la plénitude dans l'harmonie; mais, ainsi qu'il le dit, quelques phrases dures où le compositeur attaque sans préparation des dissonances de notes de passage qu'il réalise, ou bien qu'il résout par saut. Glaréan ajoute que les compositions d'Isaac sont innombrables. Les découvertes que j'ai faites dans les manuscrits de la bibliothèque royale de Munich prouvent la vérité de son assertion. Le manuscrit in-folio maximo coté III contient cinq messes d'Isaac à cinq voix : elles

n'ont pas de titres. Celui qui porte le n° XXXI des œuvres de musique renferme les compositions de cet artiste : 1° *Virgo prudentissima*, messe à 6 voix ; — 2° *Missa sollemnis*, à 6 voix ; — 3° *Missa de apostolis*, à 6 voix ; — 4° *Officia sex vocum pro diebus festis* : (a) *De Nativitate Christi*; (b) *In octava Nativitatis Domini*; (c) *In festo Epiphaniæ*; (d) *In festo Purificationis Mariæ*; (e) *In Adventu Domini*; (f) *De resurrectione Christi*; (g) *In festo Ascensionis Domini*; (h) *In festo Pentecostes*; (i) *In festo Trinitatis*; (k) *De veneratione B. Mariæ*; (l) *Missa sine nomine sex vocum*.

Le manuscrit n° XXXV in-folio renferme les *introtos*, *graduels* et *séquences* à 4 voix pour les messes des fêtes des Saints pendant toute l'année. Une partie de ce grand ouvrage appartient à Isaac; l'autre à Louis Senfel.

Le manuscrit n° XXXVI de la même bibliothèque contient les offices des fêtes de l'été : Isaac, qui avait commencé ce travail à 4 voix sur le plain-chant, n'a achevé que les offices de la Visitation et des autres fêtes de la Vierge, les offices de l'Assomption, de la Nativité de la Vierge, et celui de la Vénération; le reste est l'ouvrage de Senfel.

Le manuscrit XXXVIII in-folio renferme les offices de quelques fêtes de l'hiver à 4, 5 et 6 voix, par Isaac et Senfel; ceux qui appartiennent au premier de ces maîtres sont les offices depuis la fête de la *Présentation* de la Vierge jusqu'à l'Avent, ceux de l'octave de Noël et celui de la fête de Saint-Jean l'évangéliste, tous à 4 voix.

Le manuscrit n° XLVII in-folio de la même bibliothèque renferme une messe solennelle à quatre voix, une messe des Apôtres, une *idem* des Martyrs, une *idem* des Confesseurs, et une de *Beata Virgine*, d'Isaac, toutes également à 4 voix.

Trois *Credo* à 4 voix du même maître sont dans le manuscrit coté LIII. Enfin le volume de messes qui porte le n° LVII contient la messe *Dominicalis* à 4 voix d'Isaac.

J'ai trouvé aussi dans un précieux manuscrit du XV<sup>e</sup> siècle, qui est la bibliothèque royale de Bruxelles (n° 1557, in-fol. max.), la messe d'Isaac à 6 voix de *Assumptione Beatae Mariæ Virginis*. J'ai vu en 1849 à la bibliothèque de Halberstadt un manuscrit in-folio contenant des compositions d'anciens maîtres allemands, parmi lesquelles se trouvent : 1° une messe à 4 voix ; — 2° *Ave Regina*, à 4 ; — 3° *Sequentia de Sancta Catharina*, à 4 ; — 4° Le cantique *In Golles namen*, etc., à 4 ;

(1) En opus musicum festorum dierum natalium, cujus constant choralium gravis vox habet, a laudatissimo musicis artis auctore D. Henrico Yasc, Divi Maximiliani Caesaris a lincubrationibus musicis, felicitet et magno nisu ceptum, sed cogentibus alio factis, imperfectum maxima ex parte relictum, postea a gratiosissimo ipsius discipulo D. Ludovico Senfllo, ejusdem Caesaris majestatis judio in defuncti preceptoris locum, adoptato, nunc vero apud Illustrissimum Bononem principem Guilielmum, comitem Rhœni Palatinum, utriusque Solaris duces et patrem patriæ optime meritum musico intonatorem facile celeberrimo, magna cura et vigiliis singulari arte et industria ad extremum (quod dicitur) : manum Musis inventibus, perductum, optimeque principi Guilielmo incomperabili musarum mœnati jure optimo sacrum et dicatum. Anno a Christo nato M. D. XXXI.

(2) Sic maxime ecclesiasticum ornavit cantum videlicet in quo videret majestatem ac naturalem vim, non paulo superantem nostrum statum inventa (Mura). Phrasis sequenti durius, etc. (*Loc. cit.*)

Ces quatre pièces portent l'inscription : *Ysaac de manu sua* : il est remarquable que la notation de ces morceaux est en effet différente de celle du reste du volume. Les œuvres imprimées d'Isaac sont celles dont les titres suivent : 1° *Missa Henrici Isac charge de deul* (accablé de chagrin) ; *Misericordia Domini* ; *quant yay au cor* (quand j'ai au cœur) ; *La Spagna* ; *comme feme* (comme une femme). *Impressum Venetiis per Octavianum Petritium Forosemproniensem die XX octobris 1506*, petit in-4° oblong. Un exemplaire complet de ces messes est à la bibliothèque du Lycée communal de musique, à Bologne ; la partie de basse manque à celui de la bibliothèque impériale de Vienne. — 2° Deux autres messes de ce maître, intitulées *Salva nos*, et *Frohlich Wezen*, toutes deux à quatre voix, se trouvent dans la collection fort rare qui a pour titre : *Missa tredecim quatuor vocum a prastantissimis artificibus composita. Norimbergæ, Hieronymi Graphæi, 1539*, in-4° obl. Un exemplaire complet de ce recueil est à la bibliothèque de l'université de Jéna ; à celui de la bibliothèque impériale de Vienne il manque la partie de ténor. M. Butsch, libraire antiquaire d'Augsbourg, a possédé, en 1846, un exemplaire complet de ce rarissime recueil, et les parties d'altus et de bassus d'un autre exemplaire ; mais lorsque je visitai son établissement, en 1849, il avait vendu toute sa collection d'ancienne musique. — 3° La messe *O Præclara*, à 4 voix, d'Isaac, est contenue dans une autre collection non moins rare, laquelle a pour titre : *Liber quindecim Missarum a prastantissimis musicis compositorum, quarum nomina una cum suis autoribus sequens pagina demonstrat. Norimbergæ, apud Jo. Petreium, anno 1538*, petit in-4° obl. Un exemplaire de cet ouvrage est à la bibliothèque royale de Munich : à celui de la bibliothèque impériale de Vienne il manque la partie de ténor. M. Butsch, d'Augsbourg, en a possédé un exemplaire complet en 1846. Vingt-deux messes d'Isaac sont donc connues jusqu'à ce jour, à savoir, treize à quatre voix, cinq à cinq voix, et quatre à six. — 4° Un des ouvrages les plus importants que nous ayons d'Isaac est celui qui a pour titre : *Henrici Isaaci, tom. I, II, III Coralls (sic) Constantini (ut vulgo vocant) opus insigne et præclar. vereque celestis harmonie quatuor vocum. Tom. I. Domin. a Trinitatis usque Advent. Domin. Tom. II. cont. part. prim. Historiarum de Sanctis, quæ diebus festis in templis cantant. Tom. III. De Sanctis. Norimbergæ Hier. Formschnei-*

*der, 1550-1555*, 4 vol. in-4° obl. Un exemplaire complet de cet ouvrage était chez M. Butsch, à Augsbourg, en 1846. Le ténor seul a le titre qui vient d'être rapporté ; les autres parties (*discantus, altus et bassus*) ont seulement : *Dominicarum a Trinitate usque ad Adventum Domini*, sans noms de lieu, d'imprimeur, et sans date. Dans la dédicace de Formschneider au sénat de Nuremberg, qui se trouve au premier volume, il dit que l'impression de l'ouvrage a été commencée par le typographe Jean Otlet (Jean Ott), et que lui, Formschneider, a été chargé de la continuer, après la mort de cet imprimeur. On y lit aussi que Henri Isaac, musicien qu'on ne peut assez louer, fut symphoniste de l'empereur Maximilien (*musiquum satis laudatus musicus, Henricus Isaac, divi quondam Cæsaris Maximiliani symphonista*). On voit au titre du second volume que l'ouvrage fut imprimé aux frais de Georges Wiltter, libraire d'Augsbourg (*Sumptibus Georgii Wiltteri bibliopolæ Augustani*), et celui-ci dit, dans sa dédicace à Jean-Jacques Fugger, qu'il a acheté le manuscrit original d'Isaac à grand prix.

On trouve des ouvrages d'Isaac dans les recueils dont voici les titres : 1° *Canti C. Cento cinquanta, Venetiis, apud Octavianum Petritium, 1508*, in-4° obl. — 2° *Moletti a cinque, libro primo; ibid. 1505*, petit in-4° obl. — 3° Le recueil de Sigismond Salbinger intitulé : *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum vario idiomate versum tam multiplicium quam etiam paucarum. Fugæ quoque ut recantur, à sex usque ad duas voces, etc. Augustæ Vindelicorum Melchior Kriesstein excudebat* : 1540, petit in 8°. obl. — 4° *Trium vocum carmina a diversis musicis composita. Norimbergæ, Formschneider, 1538*, in-4°. — 5° *Modulationes aliquot quatuor vocum selectissimæ, quas vulgo modetas (sic) vocant a prastantissimis musicis composita. Norimbergæ, apud Joh. Petreium, 1538*, in-4°. obl. — 6° *Tonus secundus psalmorum selectorum quatuor et quinque vocum; ibi, 1539*, in-4° obl. Cette collection est composée de trois volumes qui ont paru depuis 1538 jusqu'en 1542 ; mais le second volume seul contient des pièces d'Isaac. — 7° *Trium vocum cantiones centum, Ibid., 1540*. — 8° *Symphoniæ jucundæ aliquæ adeo græcæ quatuor vocum. Vitebergæ, 1538, Georgius Rhau*, petit in-4° obl. — 9° *Bicinia gallica, latina et germanica, et quædam fugæ, tom. duo; ibid., 1545*, in-4° obl. — 10° *Evangelia dominicarum et festorum dierum, numeris musicis pulcherrime comprehensa et ornata que-*

tuor, quinque et plurium vocum. Tomi sex, Noribergæ, in officina Jo. Montani et Ulrici Neuberi, 1549, in 4° — 11° Cantiones triginta selectissimæ quinque, sex, septem, octo, duodecim et plurium vocum, etc.; ibid., 1568, in-4°. Glaréan a inséré trois longs fragments de motets du même musicien dans son *Dodekachordon* : le premier (*Loquebar de testimoniis tuis*, à 4 voix) se trouve à la page 330; Burney l'a donné en partition (*A gener. Hist. of Music*, t. II, p. 523), et Forkel l'a reproduit dans son *Histoire générale de la musique* (t. 2, p. 671). Le deuxième (*Anima mea liquefacta est*, à 4 voix) est à la page 348; on le trouve dans Burney en partition (*ibid.*, p. 521). Le troisième (*Conceptio Mariæ Virginis*) se trouve page 460; Hawkins l'a donné en partition dans le deuxième volume de son *Histoire générale de la musique* (p. 429). La précieuse collection publiée par Conrad Peutinger sous ce titre : *Liber selectarum cantionum quas vulgo motetos appellant sex, quinque et quatuor vocum*, à Augsbourg, en 1520, in-fol. max., renferme deux très-beaux motets à six voix d'Isaac (*Optime pastor*, et *Virgo prudentissima*), et trois motets à quatre voix (*Prophetarum maxime; Deus in adiutorium; et O Maria mater Christi*). Les deux motets à six voix sont de la plus grande beauté, dans leur genre; je les ai mis en partition, et j'ai reconnu que ces morceaux seuls peuvent donner une haute opinion du mérite d'Isaac. Sebald Heyden a donné dans son traité de *Musica id est arte canendi* (lib. 2, cap. 7) un extrait de la prose de la Conception de la Vierge, à quatre voix, de ce maître; c'est un exemple difficile de l'emploi de diverses proportions. Forkel nous a fait connaître une collection de chants allemands, français, flamands et latins, à quatre, cinq et six voix, par les meilleurs musiciens allemands de la fin du quinzième siècle et du commencement du seizième, où l'on trouve dix morceaux d'Isaac. Ce recueil, publié à Nuremberg en 1544, par Jean Olt, a pour titre : *Hundert and fünffstzehen guter newer Liedlein, mit vier, fünff, sechs Stimmen, vor nie im Truck ausgegangen, Deutsch, Französisch, Welsch und Lateinisch, lustig zu singen, und auff die Instrument diensilich, von den berühmtesten dieser Kunst gemacht*. Forkel en a tiré un morceau d'Isaac sur les paroles allemandes *Es het ein Baur ein Tochterlein*, à quatre parties, et l'a publié en partition, dans le deuxième volume de son *Histoire générale de la musique* (pag. 676 et suiv.). On attribue aussi à Isaac la mélodie de l'ancien air : *Ins-*

*pruck, ich muss dich lassen* (Inspruck, je dois te quitter), qui a été placée plus tard sur le cantique : *O Welt, ich muss dich lassen*, et qu'on chante encore dans les temples du culte réformé. L'opinion de quelques anciens écrivains allemands est que la poésie de l'ancien air a été composée par Maximilien I<sup>er</sup>.

Un exemplaire vraisemblablement unique du plus ancien monument de la typographie musicale, lequel a été découvert par M. Gaëtan Gaspari (voyez ce nom), et dont M. Catalani (voyez ce nom) a donné une intéressante notice, a pour titre : *Harmonice musices Odhecaton*. Il a été imprimé à Venise, en 1501, par Petrucci de Fossombrone. La première partie, qui a pour signe indicateur la lettre A, renferme des compositions des musiciens célèbres de cette époque; on y trouve d'Isaac une chanson allemande (*Tweitskin*), à quatre voix; la chanson française à trois voix (*Hélas!*) et un *Benedictus* à trois.

Louis Senfel (voy. ce nom) a été l'élève le plus célèbre d'Isaac.

ISHAM (JEAN), musicien anglais, né dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut pendant quelques années suppléant du docteur Croft dans la place d'organiste de l'église Sainte-Anne à Londres : il lui succéda en 1711. En 1718, il fut nommé organiste de la chapelle de Saint-André; mais peu de temps après il quitta cette position pour une semblable à l'église Sainte-Marguerite, dans le quartier de Westminster. Il mourut en 1726, laissant en manuscrit plusieurs antennes et d'autres morceaux de musique d'église. Isham avait été fait bachelier en musique à l'université d'Oxford.

ISIDORE (SAINT), archevêque de Séville, fut un des hommes les plus savants de l'Eglise d'Espagne. Il naquit vers 570 à Carthagène, dont son père Savérien était gouverneur. En 601 il succéda à saint Fulgence, son frère, dans la dignité d'archevêque de Séville, et administra son diocèse avec un zèle pieux jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 4 avril 636. Isidore savait le latin, le grec, l'hébreu, et sa lecture était immense. Saint Grégoire le Grand avait beaucoup de confiance en ses lumières et le consultait souvent. Parmi les écrits de ce Père de l'Eglise, on en remarque un qui a pour titre : *Originum sive etymologiarum libri XX*, dont la première édition a été publiée à Augsbourg en 1472, in-fol., par Gunther Zainer, et qui a été souvent réimprimé soit séparément, soit dans les œuvres complètes d'Isidore. Les neuf premiers chapitres du troisième livre traitent de la musique. L'abbé Gerbert a inséré dans sa

collection des *Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potiss.* (t. 1<sup>er</sup>, p. 19 et suiv.), un traité de musique d'Isidore de Séville intitulé *Sententiae de musica*, d'après un manuscrit de la bibliothèque impériale de Vienne. Ce traité, qui contient neuf chapitres, n'est autre chose que ce qui se trouve dans le troisième livre des Origines. Ce que dit Isidore de la musique serait sans intérêt s'il n'y faisait mention de l'harmonie, ou réunion des sons graves et aigus (chapitre sixième). Il en distingue deux sortes, à savoir, la *symphonie*, ou harmonie des consonnances, et la *diaphonie*, c'est-à-dire l'harmonie dissonante ou discordante; et sa définition est fort juste, car rien n'est plus discordant que les successions non interrompues de quarts, de quintes et d'octaves dont Hucbald nous a conservé les plus anciens exemples connus aujourd'hui. A l'égard de la symphonie, Isidore n'explique pas suffisamment quel était le mode de succession des consonnances dont elle était formée.

ISMÉNIAS, célèbre joueur de flûte grec, était élève d'Antigénide. Il naquit à Thèbes au temps de Périclès, et, à cette époque si florissante des arts dans la Grèce, il obtint la réputation d'un des plus habiles musiciens. Il amassa des richesses si considérables, que, suivant Lucien, il put payer deux talents (environ 9,200 francs) pour une flûte, en supposant qu'il ne s'agisse que de petits talents attiques. Xénon dit qu'Isménias fut envoyé comme ambassadeur en Perse par ses compatriotes.

ISNARD (LE RAÏNE), de l'Ordre des Frères-Prêcheurs, à Toulouse, dans le dix-huitième siècle, se livra avec succès à la construction des orgues. Au nombre des instruments qui ont été faits sous sa direction, on comptait l'orgue de Cavaillon (départ. de Vaucluse), celui de l'Isle (même département) et plusieurs autres; mais on n'en peut plus apprécier le mérite, parce qu'ils ont subi des restaurations désastreuses. Le frère Isnard construisit avec Joseph Cavaillé (voy. ce nom) l'orgue qui existe encore dans l'église Saint-Pierre de Toulouse; mais, de tous ses ouvrages, celui qui est considéré comme son chef-d'œuvre est l'orgue de Saint-Maximin, dans le département du Var. Cet instrument est un 32 pieds avec cinq claviers, quarante registres, et un clavier de pédale d'une octave et demie. Malheureusement il tombe en ruine.

ISNARDI (PAUL), et non ISINARDI, comme l'appellent Gerber et ses copistes, naquit à Ferrare, dans la première moitié du seizième siècle. Il fut moine de Mont-Cassin, supérieur de

son couvent, et maître de chapelle de la cathédrale de Ferrare. Il n'est pas admissible que ce même Isnardi ait chanté dans sa jeunesse sur plusieurs théâtres d'Italie, comme le prétendent les auteurs cités précédemment, et comme cela est répété dans le Lexique de musique publié par Schilling, puisque à cette époque (c'est-à-dire antérieurement à 1550) l'opéra n'existait pas, et qu'il n'y avait pas de théâtre où l'on chantât. On connaît de ce maître : 1<sup>o</sup> *Missarum opus quinque vocum liber primus*; Venetiis, Ant. Gardane, 1561. — 2<sup>o</sup> *Cantus hebdomadae sanctae*; ibid. 1565; — 3<sup>o</sup> *Missa a sei voci*, ibid., 1568. — 4<sup>o</sup> *Psalmi omnes ad vesperas quatuor vocum*; ibid., 1571. — 5<sup>o</sup> *Psalmi vespertini contra Magnificat quatuor vocum*; ibid., 1578. — 6<sup>o</sup> *Compositiones Falsi-Bordoni vulgo appellatae cum quinque vocibus*; ibid., 1579. — 7<sup>o</sup> *Lamentationes et Benedictus quae plena parique voce pro libitum concini possunt, nec non Passio, Palmorum et Parasceve plena voce tantum*; Venetiis, apud. Haerol. Scotti, 1584. — 8<sup>o</sup> *Libro primo de Madrigali a 5 voci*; Venezia, ap. Ang. Gardano, 1585, in-4<sup>o</sup> obl. — 9<sup>o</sup> *Libro secondo de Madrigali a 5 voci*; ibid., 1586, in-4<sup>o</sup> obl. — 10<sup>o</sup> *Libro terzo de Madrigali a 5 voci*; ibid., 1586, in-4<sup>o</sup> obl. — 11<sup>o</sup> *Missa e Motetti a otto voci*; ibid., 1594, in-4<sup>o</sup>.

ISOLA (GAETANO), compositeur dramatique, né à Gênes en 1761, suivit fort jeune son père en Sicile, et fit ses études littéraires et musicales au collège de Palerme. Après avoir écrit pour beaucoup de théâtres d'Italie, il s'est retiré dans sa ville natale, où il était, en 1812, attaché au théâtre comme accompagnateur au piano. Les renseignements manquent sur sa personne depuis cette époque. Cet artiste a écrit beaucoup de musique d'église et de chambre, qui est restée en manuscrit. Parmi ses opéras, on remarque surtout celui qu'il écrivit en 1791 pour le théâtre de Turin, intitulé *La Conquista del Veto d'oro*.

ISOUARD (NICOLÒ), compositeur dramatique, connu en France sous le nom de *Nicolo*, naquit à Malte en 1775, d'un père dont l'origine était française. Amené fort jeune à Paris par un commandeur de l'ordre, ami de sa famille, il y reçut une éducation libérale, dans un pensionnat où étaient réunis beaucoup de jeunes gens qui se destinaient au génie militaire et maritime. Après avoir passé les examens nécessaires, il fut admis comme aspirant de marine; mais bientôt la Révolution éclata et fit évanouir les espérances du jeune Isouard, qui retourna à Malte en 1799. Son père, qui le destinait au commerce, le plaça

d'abord à Malte, en qualité de commis d'une maison de banque; mais, entraîné vers une autre carrière par son penchant pour la musique, Nicolo n'était déjà plus préoccupé que du désir de devenir compositeur dramatique. Une vocation si décidée parut être l'indice du talent à un vieux maître de contrepoint et d'accompagnement, nommé Michel-Ange Vella, qui le prit en affection et lui enseigna les éléments de l'harmonie et de l'art d'écrire. Azopardi, maître de chapelle des chevaliers de l'ordre de Malte, connu en France par un traité de composition traduit de l'italien par Framery, lui fit ensuite étudier la fugue, d'après les traditions de l'ancienne école d'Italie. Cependant les travaux du jeune musicien furent interrompus par la volonté de son père, qui, pour lui faire oublier la musique, l'envoya à Palerme dans une maison de commerce. Malgré les occupations qui remplissaient presque toutes les journées d'Isouard, il trouva le moyen de continuer ses études d'accompagnement sous la direction d'Amendola, artiste d'un rare mérite qui forma son goût en lui faisant accompagner les meilleurs ouvrages de Leo, de Durante, et les duos et trios de Clari, dont il connaissait bien le style. Plus tard, Isouard se rendit à Naples et y fut employé chez des banquiers allemands; mais, malgré la persistance de ses parents à le diriger vers le commerce, il continua de s'appliquer à la musique et termina ses études de composition sous la direction de Sala. Protégé par la princesse Belmonte, il obtint à la prière de cette dame que Guglielmi lui donnât des conseils sur le mécanisme de la coupe des morceaux de musique dramatique. Ce fut alors que, résistant au désir de sa famille, il prit la résolution d'abandonner le commerce et de se livrer à la culture de l'art qu'il avait étudié avec tant de persévérance. Il s'éloigna de Naples et se rendit à Florence, où il obtint un engagement pour écrire son premier opéra (*Avviso ai maritati*). Il est dit dans le *Dictionnaire des musiciens* (Paris, 1810-1814) que cet ouvrage eut un succès éclatant; mais on voit, au contraire, dans les *Notizie teatrali del anno 1795*, qu'il ne réussit pas. Il paraît même que cet échec fit chanceler un instant les résolutions de Nicolo; mais enfin il se décida à suivre la nouvelle carrière qu'il avait embrassée, et se rendit à Livourne, où il écrivit un *Artaserse* qui fut plus heureux. Ce succès lui procura la protection de M. de Roban, grand-maître de l'ordre de Malte, qui le rappela dans sa patrie, l'honora de la croix de Saint-Donat, et le nomma organiste de la chapelle de Saint-Jean de Jérusalem, après la mort de Vincent Anfossi, frère du compositeur de ce nom.

Plus tard, on lui confia la place de maître de chapelle de l'ordre, que Nicolo remplit jusqu'à l'arrivée des Français dans l'île. A cette époque, l'ordre ayant été supprimé, il se trouva sans emploi et occupa ses loisirs en écrivant pour le théâtre qui s'était établi à Malte des opéras traduits du français, tels que *Renaud d'Asi*, *le Barbier de Séville*, *l'Impromptu de campagne*, *le Tonnelier*, *les Deux Avides*, et d'autres sur des libretti italiens, parmi lesquels on remarque *Ginevra di Scozia*, *il Barone d'Alba chiara*, etc.

Après la capitulation de Malte, le général Vaulob, qui connaissait Isouard et lui montrait beaucoup de bienveillance, l'engagea à aller s'établir à Paris, et l'emmena comme son secrétaire. Arrivé en cette ville, il y trouva en Rodolphe Kreutzer un ami dévoué, qui l'aidera de sa bourse et de son influence pour lui aplanir la route des succès, mais qui se plaignait plus tard de n'avoir point rencontré en lui les sentiments de reconnaissance qu'il aurait eu droit d'en attendre. Quoi qu'il en soit, Nicolo (c'est sous ce nom qu'il a donné tous ses ouvrages à Paris) ne tarda point à se faire connaître, car l'année même où il arriva à Paris (1799) il fit représenter *Le Tonnelier*, ancien opéra comique français dont il avait refait la musique, et que Delrieu parodia sur de nouvelles paroles. Cet opéra ne réussit pas, parce que les Français, fort attachés à leurs anciennes admirations, malgré leur apparente légèreté, ont toujours mal accueilli les essais de ce genre. *Le Tonnelier* fut suivi de *la Statue ou la Femme avare*, opérette en un acte dont le sort ne fut pas plus heureux. Dans le même temps Nicolo écrivit aussi quelques morceaux pour *le Baiser et la Quittance*, opéra comique écrit en collaboration avec Méhul, Kreutzer et Boieldieu. Il fit aussi en 1800, avec Kreutzer, un opérlette intitulé *le Petit Page ou la Prison d'État*, et pour l'opéra, *Flaminius à Corinthe*, en 1801. Une cantate lui fut demandée dans le même temps, à l'occasion de la paix d'Amiens: on l'exécuta à l'Opéra-Comique. La traduction de son opéra italien *L'Improvvisata in Campagna* suivit immédiatement cette cantate. Le succès en fut médiocre. Jusque-là le talent de Nicolo avait fait peu de sensation à Paris; mais *Michel-Ange*, représenté en 1802, les *Confidences* et *le Médecin turc*, en 1803, *Léonce ou le Fils adoptif*, et surtout *l'Intrigue aux fenêtres*, en 1805, le placèrent au rang des compositeurs dont les ouvrages étaient le mieux accueillis. Les circonstances se secondèrent dès lors pour lui donner à l'Opéra-Comique plus d'influence que n'en avaient les autres artistes de cette époque. Cherubini n'avait rien donné à ce

théâtre depuis *les Deux Journées* ; Méhul, malgré son beau talent, n'était pas toujours heureux, et avait quelquefois des moments de découragement pendant lesquels il n'écrivait pas ; Boieldieu était en Russie ; Kreutzer écrivait particulièrement alors pour le grand Opéra ; en sorte que Berton était à peu près le seul concurrent très-actif qu'il rencontrait sur la scène. Ses liaisons avec Hofmann, et surtout avec Étienne, sa docilité à suivre les avis des poètes d'opéra, qui alors exerçaient une grande autorité aux théâtres lyriques, lui donnèrent une puissante influence à l'Opéra-Comique, et le rendirent longtemps redoutable aux jeunes musiciens qui essayaient de s'y faire connaître. D'ailleurs, passant une partie de sa vie dans l'intérieur du théâtre, au milieu des acteurs et des auteurs, il savait attirer à lui les meilleurs ouvrages pour les mettre en musique, et les faisait jouer par les artistes les plus renommés de cette époque. Son activité ne se ralentissait jamais : elle était si grande que depuis 1805 jusqu'en 1811, c'est-à-dire dans l'espace de six ans, il fit succéder quatorze opéras à ceux qui ont été cités précédemment. Il est vrai que tant de rapidité dans son travail nuisait beaucoup à la qualité de ses productions, et y laissait apercevoir d'impardonnables négligences contre lesquelles les artistes s'élevaient avec amertume, mais qui étaient admises par le mauvais goût musical et l'ignorance des habitués du théâtre. A cette époque, l'intérêt des pièces faisait le succès des opéras en France, et la musique n'était qu'un accessoire pour la plupart des spectateurs.

En 1811, Boieldieu revint de Pétersbourg à Paris, et son retour changea la situation de Nicolo, en lui opposant un rival aussi redoutable par le talent que par l'habileté à se saisir de tous les avantages qui pouvaient assurer ses succès. D'ailleurs, *Zoraimé et Zulnar*, *Bentowsky*, *le Calife de Bagdad*, et *Ma Tante Aurore*, restés à la scène depuis dix ans et toujours entendus avec plaisir, avaient rendu cher au public le nom de Boieldieu. Les deux rivaux furent bientôt ennemis irréconciliables ; il ne pouvait guère en être autrement, car tous deux avaient des amis et des partisans exclusifs qui les excitaient l'un contre l'autre, et des intrigues de tous genres se croisaient incessamment pour assurer leurs succès, ou pour nuire à ceux de leur compétiteur. Bien qu'Isouard considérât le retour de Boieldieu comme un fâcheux événement pour lui, il est certain que c'est à cette circonstance qu'il dut le caractère plus élevé que prit dès lors son talent. *Joconde* et *Jeannot et Colin* furent les fruits de sa rivalité avec cet agréable

compositeur, et l'on ne peut nier que ce ne soient ses meilleurs ouvrages. Ce ne furent pourtant pas ceux qui obtinrent d'abord le plus de vogue : *Cendrillon*, qui n'a jamais été considérée par les connaisseurs que comme une de ses plus faibles productions, a eu un succès bien plus vif, bien plus décidé ; succès qu'on pourrait appeler *extravagant*, et dont il n'y avait point eu jusque-là d'exemple à l'Opéra-Comique.

Livré tout à coup à des goûts de plaisir qui n'avaient eu que peu d'attrait pour lui pendant la plus grande partie de sa vie, Nicolo ralentit son activité productive pendant ses dernières années. Des excès ruinèrent sa santé, et le conduisirent rapidement au tombeau. Il mourut à Paris le 23 mars 1818, usé avant le temps, dans sa quarante-deuxième année, laissant inachevée sa partition d'*Aladin ou la Lampe merveilleuse*. La nomination de Boieldieu à l'Institut de France, en remplacement de Méhul, fut un des plus vifs chagrins de la fin de sa vie : car il s'était porté pour son compétiteur à cette place. En 1814, après la Restauration, il porta sa croix de Saint-Donat, que beaucoup de personnes prirent pour l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem ; mais, outre qu'il n'était point chevalier de celui-ci, il n'aurait pu en porter la décoration, car il était marié.

Les ouvrages connus de Nicolo Isouard sont : I. POUR L'ÉGLISE. 1° Cinq Messes à voix seule avec accompagnement d'orgue, composées pour la chapelle des chevaliers de Malte. — 2° Des Psaumes à quatre voix. — 3° Motets à plusieurs voix, avec orgue ou orchestre. — 4° Instruments à vent ajoutés à la Messe de *Requiem* de Jomelli. II. POUR LA CHAÛRE. — 5° *Hébé*, cantate sur des paroles du commandeur de Saint-Priest. — 6° Huit Cantates sur des paroles du commandeur de Rohan. — 7° *Canzonette*, avec accompagnement de piano. — 8° Duos dans la manière de Clari et de Steffani. — 9° Cantate pour la paix d'Amiens. Tous ces morceaux sont restés en manuscrit. III. POUR LE THÉÂTRE. Opéras Italiens. — 10° *Avviso ai Maritimi*, à Florence, en 1794. — 11° *Artaserse*, en 3 actes, à Livourne, 1795. — 12° *Rinaldo d'Asti*, à Malte. — 13° *Il Barbiere di Siviglia*, ibid. — 14° *L'Imprevista in campagna*, ibid. — 15° *Il Barone d'Alba chiara*. Opéras français. — 16° *La Statue ou la Femme avare*, opéra comique en un acte ; Paris, 1800. — 17° *Le Petit Page ou la Prison d'Étus* (avec Kreutzer), en un acte, 1800. — 18° *Flaminius à Corinthe*, opéra sérieux en un acte (avec Kreutzer), 1801. — 19° *L'Impromptu de campagne*, opéra comique en un acte avec des morceaux non-



veaux, 1801. — 20° *Michel-Ange*, en un acte, 1802. — 21° *Le Baiser et la Quittance* (avec Méliul, Kreutzer et Boieldieu), en 3 actes, 1802. — 22° *Les Confidences*, en 2 actes, 1803. — 23° *Le Médecin turc*, en un acte, 1803. — 24° *Léonce ou le Fils adoptif*, en 2 actes, 1805. — 25° *La Russe inutile*, en 2 actes, 1805. — 26° *L'Intrigue aux fenêtres*, en un acte, 1805. — 27° *Idala*, en 3 actes, 1806. — 28° *La Prise de Passaw*, en 2 actes, 1806. — 29° *Le Déjeuner de garçons*, en un acte, 1806. — 30° *Les Créanciers ou Remède à la Goutte*, en 3 actes, 1807. — 31° *Les Rendez-vous bourgeois*, en un acte, 1807. — 32° *Un Jour à Paris*, en 3 actes, 1808. — 33° *Cimarosa*, en 2 actes, 1808. — 34° *L'Intrigue au sérail*, en 3 actes, 1809. — 35° *Cendrillon*, en 3 actes, 1810. — 36° *Le Magicien sans magie*, en 2 actes, 1811. — 37° *La Victime des arts* (avec Solié et Berton fils) en 2 actes, 1811. — 38° *Le Billet de loterie*, en un acte, 1811. — 39° *La Fête au village*, en un acte, 1811. — 40° *Lulli et Quinault*, en un acte, 1812. — 41° *Le Prince de Catane*, en 3 actes, 1813. — 42° *Le Français à Venise*, en un acte, 1813. — 43° *Joconde*, en 3 actes, 1814. — 44° *Jeannot et Colin*, en 3 actes, 1814. — 45° *Le Siège de Mèdiers* (avec Chérubini, Catel et Boieldieu), en un acte, 1814. — 46° *Les Deux Maris*, en un acte, 1816. — 47° *L'Une pour l'autre*, en 3 actes, 1816. — 48° *Aladin ou la Lampe merveilleuse*. Les deux premiers actes, et une partie du troisième, dont il n'y avait que le canevas, étaient tout ce que Nicolo avait laissé de cet ouvrage; Benincori fut chargé de l'achever après la mort de cet artiste, et écrivit les trois derniers actes; mais lui-même ne vit pas le succès de son travail, car il mourut environ six semaines avant la première représentation, qui eut lieu le 6 février 1822.

Nicolo Isouard avait une bibliothèque de musique bien choisie et qui contenait des choses curieuses; après sa mort, le Conservatoire de musique de Paris en a acquis une partie.

ITARD (J.-E.-M.-C.), médecin de l'Institut royal des sourds-muets, né en Provence en 1775, a été successivement chirurgien interne à l'hôpital militaire d'instruction de Paris, chirurgien aide-major du même établissement, et enfin il obtint en 1797 sa nomination de médecin à l'Institut des sourds-muets. Cette dernière place lui a fourni de fréquentes occasions d'étudier les affections morbides des organes de l'ouïe; il s'est livré à des recherches suivies sur la constitution de ces organes, sur leurs altérations et sur les moyens curatifs qui peuvent être mis en

usage dans tous les cas, et ses succès pratiques ainsi que ses ouvrages lui ont mérité une réputation européenne. Au nombre des écrits de ce savant médecin, on doit mettre en première ligne son *Traité des maladies de l'oreille et de l'audition* (Paris, 1821, 2 volumes in-8°, avec des planches), excellente monographie où tout ce qui concerne les organes de l'ouïe est traité de main de maître. Les parties de cet ouvrage qui ont un rapport direct à la science de l'acoustique sont les quatre premiers chapitres du premier volume, lesquels renferment : 1° des recherches historiques sur les découvertes anatomiques relatives à l'organe de l'ouïe; 2° la description de l'organe de l'ouïe dans l'homme; 3° la description du même organe dans les animaux; 4° l'usage des parties qui composent l'organe de l'ouïe dans la perception des sons (p. 1 à 161). Le second volume renferme un très-bon morceau sur les cornets acoustiques et autres instruments propres à aider l'audition (p. 78 à 97). M. Itard y indique de nouveaux principes pour la construction des instruments de cette espèce. Ce savant est mort à Passy, le 5 juillet 1838.

IVERY (JEAN), professeur de musique à Northaw, dans le comté d'Hertford, vivait dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par un ouvrage qui a pour titre : *The Hertfordshire Melody, or Psalm Singer's recreation, being a valuable collection of Psalms, Hymns, Anthems, etc., on various occasions, to which is prefixed a new, concise and easy introduction to the art of singing, and a copious Dictionary of the terms made use of in Music* (Mélodies du comté de Hertford, ou récréation du chanteur de psaumes, bonne collection de psaumes, hymnes, antennes, etc., pour diverses circonstances; précédée d'une introduction nouvelle, concise et facile, de l'art du chant, et d'un dictionnaire complet des termes usités en musique); Londres, 1773, in-8°.

IVES (SIMON), musicien anglais, chantre à l'église Saint-Paul de Londres, né dans la seconde moitié du seizième siècle, mourut à Londres en 1662. Sous la domination de Cromwell, il perdit sa place à la cathédrale, et devint simple professeur de musique. Ives et Henri Lawes composèrent les airs de la mascarade qui fut exécutée à Whitehall en 1633. Plusieurs chansons de ce musicien se trouvent dans la collection publiée par Hilton et dans le *Musical Companion* de Playford. Smith a aussi inséré une élégie à trois voix composée par Ives, dans sa *Musica antiqua*.

**JACCHINI** (JOSKIN), célèbre violoncelliste, attaché à l'église de Saint-Pétrone à Bologne au commencement du dix-huitième siècle, et académicien philharmonique, a publié plusieurs œuvres de musique instrumentale, parmi lesquelles on remarque : *Concerti per camera a 3 e 4 stromenti, con violoncello obbligato*, op. 4; Bologne, 1704, in-4°.

**JACHET** ou **GIACCHE**. Voyez **BERCHEM**; **BUUS**; **VAET**; **DE WERT**.

**JACKSON** (WILLIAM), professeur de mathématiques à Londres, dans la première moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un instrument en cuivre composé de plusieurs plateaux circulaires et concentriques, se mouvant sur leur axe, et offrant dans leurs révolutions la démonstration numérique des rapports diatoniques, chromatiques et enharmoniques des sons. Il en a donné la description, avec la figure gravée de l'instrument et un grand tableau démonstratif, sous ce titre : *A preliminary discourse to a scheme demonstrating and shewing the perfection and harmony of sounds* (Discours préliminaire concernant un instrument par lequel on démontre et rend sensibles aux yeux la perfection et l'harmonie des sons); Westminster, J. Cluer et A. Campbell, 1726, in-4° de 53 pages (1).

**JACKSON** (WILLIAM), connu sous le nom de **JACKSON D'EXETER**, était fils d'un épicier, et naquit en cette ville au mois de mai 1730. Ayant montré dans sa jeunesse d'heureuses dispositions pour la musique, on lui fit apprendre les éléments de cet art, et à l'âge de seize ans on le

plça chez l'organiste de la cathédrale d'Exeter, qui lui donna des leçons pendant deux ans; puis il se rendit à Londres, où il devint élève de Traversa, organiste de la chapelle royale. Il retourna ensuite dans sa ville natale et y enseigna la musique. En 1755 il publia son premier ouvrage, qui consistait en une collection de douze chansons qui, par leur originalité, leur style élégant et simple, obtinrent un succès populaire. Il fit paraître ensuite six sonates pour le clavier, six élégies à trois voix et plusieurs autres productions qui le placèrent au rang des compositeurs les plus distingués qui vivaient de son temps en Angleterre. Il s'occupait aussi de peinture et de littérature, et s'y faisait remarquer par ses talents. Il mourut à Exeter, au mois de juillet 1803, après avoir passé plusieurs années dans une situation fort douloureuse, occasionnée par un asthme violent. Outre les ouvrages cités précédemment, Jackson a composé plusieurs services et antennes qui sont en manuscrit à la cathédrale d'Exeter, dix-huit œuvres d'hymnes, chansons, élégies, etc., qui ont été publiés. Il a fait représenter au théâtre de Drury-Lane, en 1780, un opéra intitulé *The Lord of the manor* (Le Seigneur campagnard). On lui attribue aussi la musique du drame *Lycidas*, représenté à Covent-Garden en 1767, et de l'opéra *les Mécomphoses*, joué sans succès à Drury-Lane, en 1783.

Comme écrivain on a de lui : 1° *Thirty Letters on various subjects* (Trente Lettres sur divers sujets); Londres, 1782, 2 volumes in-12, où il a traité de plusieurs objets relatifs à la musique. — 2° *Observations on the present state of Music in London* (Observations sur l'état présent de la musique à Londres) *ibid.*, 1791, brochure in-8°. Gerber indique aussi du même auteur un Traité d'harmonie qui, je crois, n'a pas paru.

(1) Dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*, cet ouvrage est faussement attribué à Jackson d'Exeter, qui n'était pas né. Je n'ai pas conservé le souvenir de la source où j'ai pu la date de 1741 donnée pour l'impression de cet écrit dans la Notice de Jackson d'Exeter : il se peut qu'il ait été reproduit avec un nouveau frontispice.

**JACKSON** (JAMES GRAY), orientaliste et membre de la Société asiatique de Londres, dans la première moitié du dix-neuvième siècle, a publié une traduction anglaise d'un traité arabe sur la musique, extrait des œuvres d'Abdallah ben Khaledune (Voyez *Khalidoun*), dans le volume XX de l'*Asiatic Journal and monthly Register for British India and its dependence* (juillet à décembre 1825), sous ce titre : *Arabian Treatise on Music, extracted from the Works of Abdallah ben Khaledune, in the Royal Library of Paris*. Une réimpression de ce morceau a paru à Londres en 1828.

**JACOB** (....), facteur d'orgues au commencement du dix-septième siècle, a construit en 1666, dans la cathédrale de Lubeck, un instrument de trente jeux.

**JACOB** (.....), violoniste français, fut élève de Gaviniès. En 1765 il entra à l'orchestre de l'Opéra. M. Ch.-Ferd. Becker dit qu'il mourut à Paris en 1769 (*Systemat. chronol. Darstellung der musik. Litteratur*, pag. 370) ; Choron et Fayolle placent l'époque de sa mort vers 1770 (*Dictionnaire historique des musiciens*) ; en réalité, les registres de l'Opéra et l'Almanach des spectacles font voir qu'il a cessé de vivre en 1772. Cet artiste a fait exécuter au Concert spirituel quelques motets de sa composition ; mais il est connu surtout par un livre qui a pour titre : *Méthode de musique sur un nouveau plan* ; Paris, 1769, in-8° de 66 pages. Dans ses notes manuscrites, Boisselou dit que cet ouvrage n'a point été fait par Jacob, musicien de l'Opéra, mais par Nicolas Jacob, organiste de la Charité ; s'il avait lu le titre du livre, il y aurait vu : *par M. Jacob, de l'Académie royale de musique*. Une analyse inexacte de l'ouvrage de Jacob, donnée par La Borde (*Essai sur la musique*, t. III, p. 637-638), a induit Forkel en erreur, et lui a fait croire que ce livre avait été écrit en opposition au système de l'unité des clefs proposé par l'abbé de la Caze dans ses éléments du chant (*Allgem. Littér. der Musik*, pag. 272). Forkel a été copié par Lichenthal et M. Becker : cependant il n'est point question de cela dans la *Méthode de musique sur un nouveau plan*. Cette méthode de Jacob consiste à faire solfier les élèves sur une portée sans clef, en substituant des noms de chiffres aux noms des notes : première pensée de la méthode du *Méloplaste*, mise en vogue par Galin, environ soixante ans après Jacob. Celui-ci a expliqué avec clarté son système dans un paragraphe de son avant-propos, où, après avoir donné les définitions des clefs et de l'étendue des voix, d'après le

Dictionnaire de musique de J.-J. Rousseau, il ajoute : « Ces deux objets, la nature des clefs » et les différents genres de voix, une fois bien « connus, il sera aisé d'en conclure que l'ordre » des notes de la musique est absolument indé- » pendant et des clefs, et des genres de voix, » et du degré d'élevation ou d'abaissement dans » lequel un particulier peut vouloir chanter. Il » serait donc beaucoup plus simple d'apprendre » à solfier sur la seule position des notes, c'est- » à dire relativement à l'ordre qu'elles ont » entre elles, et aux degrés qu'elles occupent » dans la portée, que de ne faire connaître ces » notes qu'au moyen de telle ou telle clef, ainsi » qu'on le fait communément. »

**JACOB** (GUNTAR), moine bénédictin du couvent de Saint-Nicolas, à Prague, vécut au commencement du dix-huitième siècle. Il eut de la réputation comme compositeur pour l'église. On a publié sous son nom : 1° *Psalmi vespertini pro omnibus totius anni festivitibus, et Te Deum laudamus 4 vocum*, 2 violons, 2 lutris (trompettes), cum organo ; Prague, Georges Labaun, 1714, in-fol. — 2° *Missa IV vivorum, defunctorum 1, 4 voc., 2 viol., 1 viola, 2 lutris et organo* ; ibid., 1725, in-fol. — 3° *Missa V pro honore Dei*, ibid., 1726.

**JACOB** (BENJAMIN), né à Londres en 1778, apprit les éléments de la musique sous la direction de son père, puis entra comme enfant de chœur à la chapelle de Portland, et prit des leçons de plusieurs maîtres obscurs pour le piano. A dix ans il fut nommé organiste de la petite chapelle de Salem, près de Soho-square, et successivement il remplit les mêmes fonctions dans plusieurs paroisses. En 1796 il étudia l'harmonie sous la direction d'Arnold. Dans les années 1809, 1811, 1812 et 1814, Jacob joua sur l'orgue, alternativement avec Samuel Wesley et le docteur Crotch, les fugues et les préludes de Bach et de Handel, devant des assemblées de près de 3,000 personnes. On a de cet artiste : 1° *A second volume of tunes for the use of Surrey chapel*. Une partie de ce recueil a été composée par lui. — 2° *Divine and moral songs, as solos, duets and trios*. — 3° Des glees pour différentes voix. — 4° *National Psalmody*, collection de chants à l'usage des églises d'Angleterre. En 1824, Jacob préparait un traité d'harmonie intitulé : *Analytical and analogical treatise on thorough-bass, and the principles of harmony* ; mais il ne parait pas que cet ouvrage ait été publié.

**JACOB** (FÉLÉDÉAC-AUGUSTE-LEBERECHT), compositeur et auteur didactique, né à Krottsch,

près de Liegnitz, en Silésie, le 25 juin 1803. Il apprit de son père, Samuel-Gottlob Jacob, les éléments de la musique, du piano et du violon, puis il passa sous la direction du cantor Speer; mais ce fut surtout près de son parent Heuschel, qui par la suite est devenu directeur de musique et professeur au séminaire des instituteurs à Weissenfeld, qu'il fit ses études les plus sérieuses dans l'harmonie et dans la composition. Au printemps de 1819, Jacob partit de Krotzsch pour aller occuper la place de professeur adjoint à l'école de Herrndorf, près de Glogau, et dans l'année suivante il entra au séminaire de Bunzlau. Enfin, le 9 juin 1824, il obtint les places de cantor, d'organiste et de professeur à Konradsdorf, près de Liegnitz, qu'il occupa encore en 1845. On a de cet artiste : 1° *Fassliche Anweisung zum Gesang-Unterricht in Volksschulen* (Méthode élémentaire pour l'enseignement du chant dans les écoles populaires); Breslau, 1828. — 2° *Der Singschüler* (L'Élève chanteur), consistant en petites pièces, canons, *Lieder* et chorales pour une ou plusieurs voix, à l'usage des écoles populaires, en 2 suites; Breslau, 1828. — 3° *Der Mädchen Blumengärten*, petits poèmes mis en musique pour une et plusieurs voix, à l'usage des écoles populaires de jeunes filles, en 2 suites; Neisse, 1830. — 4° *Lieder* pour la jeunesse, à 3 et 4 voix. — 5° Vingt-quatre *Lieder* allemands, à 2 et 4 voix, op. 5; Breslau, chez Pelz (sans date). — 6° *Der Volkssänger* (Le Chanteur populaire), pour une et deux voix, op. 9; Essen, Bædeker (sans date). — 7° *Liederwäldchen*, recueil de chants à une et deux voix pour les écoles, op. 15; Essen, Bædeker (en collaboration avec Erk). — 8° *Deutscher Liedergarten* (Jardin de chants allemands) pour une, deux, trois et quatre voix, en 3 suites; *ibid.* — 9° Deux mélanges d'airs à 4 voix, avec accompagnement d'orgue ou d'orchestre, op. 14; Haynau, Fischer. — 10° Chant funéraire pour quatre voix d'hommes; Breslau, Pelz. — 11° *Der Festtagssänger* (Le Chanteur des jours de fêtes), recueil d'airs pour tous les jours de fêtes, op. 8. 1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> années; Haynau, Fischer. — 12° Cent chants funèbres pour voix d'hommes avec chœur, op. 7; Essen, Bædeker. — 13° *Der Kirchliche Sängerkhor* (Le Chœur chantant de l'église), op. 16; 1845, *ibid.* Jacob a fait insérer divers morceaux de critique musicale dans l'*Eulonia* de Hientzsch, dans les Archives des écoles populaires de Gräfe, et dans les *Schlesischen Schulboten*.

**JACOBELLO** (MISTRO ou MAITRE), un des plus anciens facteurs d'orgues dont les noms sont connus, vécut à Venise vers le mi-

lieu du quatorzième siècle. Il construisit le premier orgue de l'église Saint-Marc de cette ville en 1364, et le termina le 17 juillet de la même année (Voyez le livre de M. Caffi, *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San-Marco in Venezia*, t. II, p. 120).

**JACOBETTI** (PIERRE), né au bourg d'Annico, près de Crémone, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut archiprêtre de Ripatransone, dans les États de l'Église. Il est auteur d'un ouvrage qui a pour titre : *Lamentationes cum omnibus responsoriis in Hebdomada sancta et Passionis in Missis Dominicæ Palmarum et Parasceve quatuor vocibus*; Veneitiis, Jac. Vincentii, 1601.

**JACOBI** (MICHEL), né au commencement du dix-septième siècle, dans la Marche de Brandebourg, parcourut dans sa jeunesse l'Allemagne et l'Italie, fut quelque temps au service de la république de Venise, et servit comme cavalier dans la guerre contre le pape. Il visita ensuite Paris, Copenhague et Stockholm, puis séjourna à Haseldorf, entre Hambourg et Glückstadt, chez un certain Ahlefeld, où il chantait et jouait du violon, du luth et de la flûte. Enfin, en 1651, il obtint une position convenable comme cantor, à Lunebourg. Il a publié : 1° *Sonderbares Buch neuer himmlischen Lieder* (Livre singulier de nouvelles Chansons spirituelles); Lunebourg, 1651, in-8°. — 2° *Frommer und gottseeliger Christen allzeitliche Haus-Musik oder musikalische Andachten* (Dévotions musicales et journalières des chrétiens pieux, etc.); Lunebourg, 1654. — 3° *Musikalische Catechismus Andachten* (Catechisme de dévotions musicales); *ibid.*, 1648. — 4° *Timor Domini, optimæ mentis humanæ cum divina harmonia, variis tum vocibus tum instrumentis musicis proposita*; Hambourg, 1665, in-fol.

**JACOBI** (TOMAS), instituteur à Seidenberg, dans la haute Lusace, né à Hirschberg, en Silésie, est auteur d'un ouvrage qui a pour titre : *Scala casti musicalis et spiritualis, oder die geistliche musikalische Himmels-Leiter, von 20 Sprossen oder Sprüchen Altes und Neues Testaments*, etc. (Échelle musicale et spirituelle du ciel, de vingt échelons, ou maximes de l'Ancien et du Nouveau Testament, etc., composées pour 4, 5 et jusqu'à 10 voix, à la manière des madrigaux et des motets); Zittau, 1674, in-4°.

**JACOBI** (....), luthier à Meissen, vécut au commencement du dix-huitième siècle. Il est loué par Baron, dans ses Recherches sur le luth (p. 82), pour la bonté de ses instruments.

**JACOBI** (CHRISTIAN-GOTTFRIED), né le 26 janvier 1696 à Magdebourg, perdit la vue à l'âge de dix ans, par l'effet de la petite vérole. La nature le dédommagea de ce malheur en lui donnant un esprit vif, pénétrant, et en le douant d'heureuses dispositions pour les sciences et pour la musique. Simon-Conrad Lippe, organiste de l'église Saint-Jean, lui donna les premières leçons de cet art, et le rendit assez habile, après deux années d'étude, pour qu'il pût jouer de l'orgue dans les églises. En 1714 Jacobi s'éloigna de Magdebourg, pour visiter les écoles de Leipsick et de Jéna, puis il se fit entendre avec succès dans plusieurs cours. En 1720, il obtint la place d'organiste à l'église Saint-Pierre de Magdebourg; six ans après, il fut appelé à remplir les mêmes fonctions dans celle de Sainte-Catherine. Telle était sa situation en 1732, époque où s'arrêtent les renseignements fournis par Walther. Jacobi était un organiste et un compositeur distingué. Il dictait ses ouvrages avec une rapidité et une dextérité très-remarquables. Ses compositions sont restées en manuscrit.

**JACOBI** (ADAM-FRÉDÉRIC-ERNEST), conseiller du consistoire et pasteur à Cranichfeld, dans le duché de Saxe-Gotha, naquit à Ichtershausen le 27 octobre 1733. Il fut d'abord aumônier du régiment de Saxe-Gotha, au service de la Hollande, puis pasteur à Coppenbrugge, dans le comté de Spiegelberg, et mourut à Cranichfeld, le 3 avril 1807. Au nombre de ses ouvrages, on trouve une dissertation intitulée : *Nachricht von den Glockenspielen in Holland* (Notice sur les carillons de la Hollande), dans le Magasin de Hanovre, année 1771, n° 15, et dans la Collection des petits écrits fugitifs de l'auteur; Leipsick, 1790, in-8°.

**JACOBI** (FRÉDÉRIC-GUILLAUME), facteur d'instruments de cuivre à Dresde, né à Berlin en 1754, apprit les principes de son art chez un facteur de cors et de trompettes, nommé *Leutholdt*, et demeura près de lui en apprentissage pendant sept ans. Après la mort de son maître, il hérita de ses modèles, et en 1768 il s'établit à Dresde. Depuis ce temps il s'est fait remarquer en Allemagne par la bonne qualité de ses instruments.

**JACOBI** (CONRAD), virtuose sur le basson et violoniste, né à Mayence, le 21 juillet 1756, fut d'abord musicien de la chambre à Cobourg, puis, en 1802, il obtint la place de directeur de musique à la chapelle de Dessau. Il est mort dans cette position, le 11 juillet 1811. On a de cet artiste de la musique composée

pour son instrument, où l'on remarque du goût et de l'élégance. Ses principaux ouvrages sont : 1° Deux concertos pour basson et orchestre. — 2° *Concertino*; idem, op. 7; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 3° Variations pour basson et orchestre, op. 8 et 10; ibid. — 4° Pots-pourris, idem, op. 6 et 12; ibid. — 5° Introduction et Polonaise, id. op. 9; ibid. — 6° Divertissement, idem, op. 11; ibid. — 7° Quatuor pour basson, violon, alto et basse, op. 4; Bonn, Simrock. — 8° Duos pour 2 bassons, op. 5; ibid.

**JACOPO** ou **JACQUES DE BOLOGNE** (MAÎTRE), compositeur italien du quatorzième siècle, a été inconnu à tous les historiens de la musique. Il fut le contemporain de François Landino, surnommé *Francesco Cieco* ou *Francesco degli Organi*. Un manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris (coté n° 535 du supplément) renferme des chansons italiennes à deux ou trois voix, de sa composition : elles sont notées en notation noire franconienne.

**JACOPONE** ou **JACOPO BENEDETTO**, célèbre poète ascétique italien, naquit à Todì, dans le treizième siècle. Destiné par sa famille à l'étude de la philosophie et de la jurisprudence, il y fit de rapides progrès. Après avoir été reçu docteur en droit, il fut un des avocats les plus célèbres de Rome. Il s'était marié, et la femme qu'il avait unie à son sort était aussi distinguée par ses vertus et les qualités de son esprit que par sa naissance. Un événement funeste la ravit à son époux : pendant qu'elle assistait à un bal brillant, le plafond de la salle s'écroula sur les assistants et la tua. Désespéré de ce malheur, Jacopo renonça aux plaisirs du monde, à ses biens, et se couvrit de haillons; puis il parcourut l'Italie en se donnant l'apparence d'un insensé. Ce fut alors qu'il reçut, des enfants qui le suivaient, le sobriquet de *Jacopone*. Fatigué de sa vie errante, il finit par entrer dans l'ordre des Franciscains, et y fit profession. Dès ce moment il se livra à la composition de beaucoup d'hymnes et de cantiques dont on lui attribue les mélodies aussi bien que les vers. Il mourut dans son couvent, le 25 décembre 1306. C'est lui qui a composé les hymnes *Cur mundus militat sub vana gloria*, *Ave rex Angelorum*, et le *Siabab Mater dolorosa*, qui a été faussement attribué au pape Innocent III.

**JACOTIN**, musicien belge de la Flandre, naquit entre les années 1440 et 1450. Gerber dit, dans son Nouveau Lexique des Musiciens, que ce nom indique vraisemblablement *Jacquet* ou *Jachel* de Mantoue, et Schmid, dans son livre sur Petrucci de Fossombrone, pense que c'est une dé-

signation de Jachet de Berolhem ; mais des documents authentiques découverts par M. Léon de Burbure, dans les archives de la collégiale de Notre-Dame d'Anvers, établissent les faits suivants : Le nom de famille de Jacotin était *Godebrye*, lequel est quelquefois traduit en latin par celui de *Godefridi* (*Jacobus Godefridi*). Cela est démontré par un écrit flamand de sa main, dans lequel, parlant d'une chapelanie (bénéfice) qui lui avait été donnée après la mort d'un prêtre nommé *André Wielman*, il dit : « Item après « ce Dominus André, cette même chapelanie fut « donnée à celui qui s'appelle Jacques Godebrye, « communément nommé *Jacotyn*, l'an du Seigneur 1479, le 9 juillet, et je suis encore « possesseur de celle-ci par la grâce de Dieu, « pour aussi longtemps qu'il lui plaira (1). » En tête d'un autre rôle, en langue latine, écrit également de la main de Jacotin sur parchemin, on trouve l'intitulé suivant : « Secumtur perpetui « redditus Capellanie quarta animarum (de la « quatrième chapelanie des âmes) in choro hujus insignis ecclesie collegiate beate marie antverpiensis pertinentes qui quidem capellania collata fuit michi Jacobo Godebrye anne incarnationis dominice (sic) M<sup>o</sup>CCCC<sup>o</sup> LXXIX<sup>o</sup> die nona mensis julii. Cujus ante me possessor fuit Dominus Andreas Wielman pie memorie. » Les mots *michi* et *ante me* prouvent que le rôle est écrit par Jacques Godebrye lui-même. Il n'y a donc pas de doute possible : Jacques Godebrye et Jacotin ne sont qu'une seule et même personne.

Lorsque Jacotin fut reçu chanteur à la collégiale d'Anvers, au commencement de l'année 1479, il n'était pas encore prêtre, car il ne se donne pas la qualification de *Dominus* (en flamand *Heer*), réservée aux ecclésiastiques à cette époque; toutefois cela ne l'empêcha pas, comme on vient de le voir, d'être pourvu d'un bénéfice dans la même année, parce qu'en vertu de privilèges spéciaux accordés par plusieurs papes à Notre-Dame d'Anvers, pour favoriser la musique de chœur, les laïques pouvaient obtenir des bénéfices semblables après leur admission comme chanteurs de cette église. Ces chanteurs, appelés *vicaires*, étaient au nombre de douze, et avaient chacun un douzième du revenu affecté à cette catégorie de choristes. Bientôt après que Jacotin y eut été admis, il obtint la chapelanie dont il a été parlé précédemment, et dès lors il eut un revenu

suffisant pour vivre d'une manière honorable. Plus tard, il obtint la prêtrise.

Le nombre des chanteurs (vicaires et chapelains) qui, en 1482, exécutaient à l'église de Notre-Dame les offices en musique, était divisé en deux groupes : celui du côté droit du chœur s'élevait à vingt-neuf ; au côté gauche il était de trente-deux, en tout soixante et un, non compris les enfants de chœur, et un certain nombre de chanoines, chantres émérites de la chapelle pontificale, qui unissaient sans doute leurs voix à celles des autres musiciens. Jacotin était alors un des derniers chantres vicaires, et comme tel il était placé dans le chœur après les autres chantres. Les états de présence font voir qu'il était assidu à son poste jusqu'en 1528, en sorte que son service dans la collégiale n'a pas duré moins de quarante-neuf ans. Au commencement de cette année 1528, il occupait, au chœur de droite, la place la plus rapprochée de l'autel, en sorte que, dans sa longue carrière, il avait vu disparaître les soixante chanteurs qui le précédaient en 1479, suivant l'ordre des dates de réception. Il mourut bientôt après : la date de son décès est rapportée de la manière suivante dans un document écrit pour l'usage de maître Simon de Plauen, son successeur dans sa chapelanie : on y lit : « Item, « après celui-ci (André Wielman), cette chapelanie fut conférée à maître Jacques Godebrye « autrement nommé Jacotin, en l'an 1479, « le 9 juillet, lequel mourut l'an 1528, style de « France, avant Pâques, le mercredi de la semaine sainte, qui était le 24 mars ; et ensuite « elle fut donnée à un sous-curé de l'église Notre-Dame, nommé maître Plauen, natif d'Asperen, « endéans trois semaines après la mort de Jacotin, le 16 avril 1529, après Pâques (1). » La contradiction qu'on remarque entre ces deux dates n'est qu'apparente ; car, à cette époque, le renouvellement de l'année n'avait pas lieu au premier janvier dans les Pays-Bas, mais la veille de Pâques après la cérémonie de la bénédiction du cierge pascal. Il en était de même dans la plus grande partie de l'Europe.

Jacotin fut un des musiciens renommés de la fin du quinzième siècle et de la première partie du seizième. Le deuxième livre des *Motetti de la Corona*, imprimé à Fossombrone (États ro-

(1) Item na dese se is gegheven een die heer Jacop Godebrye, alias Jacotyn, intjaer MCCCCXXIX, nana julii : die welcke dat sterf anno MCCCCXXVIII teltio gallicano voor paesschen ; feria quarta hebdomade sancte, que erat 24 martii ende daer na is gegheven een onderprochie van onzer Vrouwen kerke, gebeten master Simon de Plauen van Asperen geboren, ende dat bannen een drie weken na Jacotyns doot, na paesschen anno MCCCCXXIX des 16 aprilis.

(1) Item ne desen heere Andraese soc was desen salven capelrien ghegeven een die heet Jacope Godebrye alias Jacotyn, anno domini MCCC neghevenentich negheusten daeh in julio ; ende noch den te possessor van de se by den gratien Gods, alsoe lanck (sic) alst hem believen sal.

(mains) par Ottaviano de Petrucci, en 1519, contient trois motets à quatre voix de cet artiste (*Interveniat pro rege nostro; Michael archangelus; et Rogamus te virgo Maria*). Dans la rare collection de chansons publiées par Salblinger et imprimée par Philippe Uhlard à Augsbourg, en 1545, sous ce titre : *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum omnium jucundissimi*, on trouve quelques pièces intéressantes de Jacotin. Plusieurs chansons françaises de sa composition se trouvent dans le deuxième volume des *Bicinia gallica, latina et germanica*, imprimées chez Georges Rhau, à Wittenberg, dans la même année. Les livres 5<sup>me</sup>, 6<sup>me</sup>, et 9<sup>me</sup> de la grande collection des motets et de *Magnificat* à cinq et six parties, publiée par Pierre Attaignant (Paris, 1534, petit in-4°, obl.), en contiennent plusieurs du même artiste. Le sixième livre des chansons nouvellement composées en musique par bons et excellents musiciens (Paris, 1566, Adr. Le Roy et Robert Ballard), contient la chanson à quatre parties de Jacotin : *Je voudrois bien*. On en trouve trois autres dans le premier et second livre du *Recueil des recueils*, publiés par les mêmes imprimeurs (Paris, 1563 et 1564, ou 2<sup>e</sup> édition, 1567). Des messes à six voix de Jacotin, qui portent la date de 1510 dans le catalogue de l'abbé Santini, se trouvent à Rome, dans sa collection. Contemporain de Josquin Deprés, mais plus âgé que cet illustre maître, Jacotin a moins de hardiesse que lui dans sa manière d'écrire, mais il y a plus de plénitude dans son harmonie.

JACOTOT (JOSÈPH), né à Dijon, le 4 mars 1770, servit d'abord dans l'artillerie, et parvint au grade de capitaine dans le bataillon de la Côte-d'Or. En 1793, il quitta le service militaire et obtint un emploi dans l'administration de l'École polytechnique. Les écoles centrales ayant été instituées, il fut envoyé à celle de Dijon pour y enseigner les langues anciennes, puis il devint professeur de mathématiques au lycée de la même ville. Enfin il y fut professeur agrégé de droit romain. Nommé membre de la chambre des représentants en 1815, après le retour de Napoléon, il ne s'y fit point remarquer; cependant ses opinions politiques le firent s'éloigner de la France à l'époque de la seconde restauration. Il se rendit en Belgique, et bientôt il obtint du roi des Pays-Bas sa nomination de lecteur de langue française à l'université de Louvain. Là, il fit les premiers essais de son système d'enseignement, qui a eu un moment de vogue sous le nom d'*Enseignement universel*. L'auteur de cette méthode pose comme principes du système, que tout est dans tout, et que toutes les intel-

ligences sont égales : d'où il suit : 1<sup>o</sup> qu'il y a vice dans les méthodes où l'on passe incessamment d'un objet à un autre, en allant du simple au composé, parce qu'on n'apprend bien que ce qu'on recommence sans relâche, et parce que le but n'est pas aperçu quand le point de départ n'est pas dans l'objet même qu'il s'agit de réaliser; — 2<sup>o</sup> que si tous les individus n'atteignent pas au même degré de connaissances et d'habileté dans les sciences et dans les arts, c'est que les uns ont de la persévérance, et les autres de la paresse, dans leurs études. Appliquant particulièrement ces principes à la musique, Jacotot ne veut pas qu'on en commence l'étude par des noms de notes, de clefs, de mesures et de signes de toute espèce, dont on ne conçoit pas d'abord l'usage; mais que chacun, prenant un air populaire qui lui soit familier, se fasse donner cet air noté, et qu'il compare sans cesse les intonations et les durées des sons que forme sa voix avec les signes qui sont sur le papier; quand on aura bien saisi la valeur et la destination de chacun de ces signes, on saura la musique, et l'on sera en état de lire et de chanter tout air, toute musique quelconque. De même, si l'on veut apprendre à jouer du piano, il ne faudra pas s'occuper par abstraction du nom des touches, ni de leur correspondance avec les notes, ni faire des exercices partiels des cinq doigts, ni jouer des gammes avec l'une et l'autre main, etc.; mais on mettra sur le pupitre, par exemple, les deux premières pages d'un concerto de Hummel, et comme on aura déjà la connaissance de la signification des signes par l'étude de l'air populaire, on cherchera cette signification sur le clavier, se bornant d'abord aux quatre premières mesures qu'on apprendra par des tâtonnements, et qu'on répétera sans cesse; puis on joindra quatre autres mesures aux premières, et quand on aura été comme cela jusqu'au bout des deux premières pages du concerto, quand on les jouera bien, on sera un grand pianiste; car toute musique de piano possible, dit Jacotot, est dans les deux premières pages du concerto de Hummel. C'est pour expliquer ce mode d'enseignement que l'auteur a publié un volume intitulé : *Enseignement universel. Musique*; Louvain, 1824, petit in-8° de 295 pages. 2<sup>e</sup> édition, Paris, 1829, in-8°. La quatrième édition, intitulée : *Musique, dessin, peinture*, a été publiée à Paris, chez Mansut, 1839, 1 vol. in-8°. Environ 250 pages de ce volume renferment des divagations sur toutes sortes de sujets qui n'ont point de rapport avec la musique : le reste explique la méthode. L'enseignement universel a eu un certain éclat en Belgique, et même en

France, pendant plusieurs années; mais il est maintenant oublié.

**JACQUART** (JEAN), facteur de clavecins et d'épinettes, vécut à Paris dans la première moitié du dix-septième siècle. Il jouissait de la réputation d'un des meilleurs artistes en son genre, à l'époque où le P. Merseune écrivit son traité de *l'Harmonie universelle*; car ce savant dit (*Traité des instruments à cordes*, liv. III, p. 159) que les meilleurs facteurs de France étaient alors *Jean Jacquart* et *Jean Denys*, et qu'ils étaient les successeurs d'*Antoine Polin* et d'*Emery*, ou *Médéric* (voy. ces noms). Une épinette de Jacquart se trouvait au nombre des vieux instruments conservés au dépôt des *Menus-Plaisirs* du roi (rue du Faubourg-Poissonnière, à Paris), ayant échappé aux dévastations de la première révolution; mais, après celle de 1830, ce précieux reste d'antiquités musicales fut vendu avec d'autres épinettes et clavecins, puis détruit pour en retirer les ornements qui le décoraient.

**JACQUIN** (FRANÇOIS), né à Rouen le 28 juillet 1793, a appris dans cette ville les éléments de la musique et du cor; puis il a été admis au Conservatoire de musique de Paris, le 8 octobre 1814, et y a continué ses études sous la direction de Dauprat. Il obtint le premier prix de son instrument au concours de 1818. Entré comme premier cor au Théâtre Italien, dans l'année suivante, il en sortit en 1826 pour entrer à l'orchestre de l'Opéra-Comique, où il resta pendant plus de vingt-cinq ans. En 1829, il avait obtenu la place de chef de musique de la garde municipale de Paris. Cet artiste s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivants. 1° Douze duos pour 2 cors, op. 1; Paris, Dufaut et Dubois (Schonenberger). — 2° Air : *Grenadier, que tu m'affliges*, varié pour cor et piano, op. 2; ibid. — 3° Air varié pour cor et orchestre, op. 3; ibid. — 4° Trois duos concertants pour 2 cors, op. 4; ibid. — 5° Fantaisie pour cor et harpe sur des thèmes du *Turc en Italie*; Paris, A. Petit. — 6° Deuxième fantaisie pour cor et harpe ou piano, sur des thèmes du *Barbier de Séville*; ibid. — 7° Fantaisie idem sur des thèmes de la *Dame blanche*; Paris, Jamet. — 8° Trois duos concertants pour 2 cors, op. 9; Paris, Schonenberger. — 9° *Méthode complète de premier et de second cor*; Paris, A. Petit, 1832, gr. in-4°.

**JACQUIN** (JEAN-BAPTISTE-FRANÇOIS), de la même famille, né à Rouen, le 27 septembre 1799, se livra d'abord à l'étude du piano qu'il abandonna ensuite pour la harpe. Entré au Conservatoire de Paris, comme élève de Naderman,

le 17 mai 1825, quoiqu'il fût âgé de près de vingt-six ans, il obtint le second prix de son instrument dans la même année; mais il sortit de cette école le 19 juin 1826, sans attendre le moment du concours. Dans la même année, il entra, comme harpiste, à l'orchestre de l'Opéra-Comique, en remplacement de Foignel. Il y resta jusqu'en 1834, et mourut au mois de juillet de cette année. Il était connu à Paris sous le nom de *Jacquin cadet*, quoiqu'il ne fût pas frère du corniste. On a publié de cet artiste : 1° *Fantaisies* pour la harpe sur les thèmes d'*Anna Bolena*. — 2° Air de la *Sonnambula*, varié pour la harpe. — 3° Air écossais de la *Dame Blanche*, varié pour la harpe. C'est le harpiste Jacquin qui a écrit la partie de harpe des fantaisies pour cor et harpe publiées par le corniste du même nom.

**JACQUES I<sup>er</sup>**, roi d'Écosse, naquit en 1391. Son père, Robert III, voulant le soustraire aux embûches que lui tendait le duc d'Albany, son oncle, le fit embarquer secrètement pour la France en 1405; mais le mauvais temps obligea le vaisseau qui le portait à relâcher à Flamborough, dans le duché d'York, et le prince fut arrêté par les Anglais, qui l'envoyèrent à la Tour de Londres. Il y resta dix-huit ans, et ne recouvra la liberté qu'en payant une forte rançon et donnant des otages. Son séjour à Londres avait été profitable à son éducation, car il y acquit des connaissances étendues et variées qu'aucun prince de ce temps ne possédait. De retour dans ses États, il punit la trahison de quelques-uns de ses principaux sujets qui, plus tard, se vengèrent en le tuant. Jacques s'était retiré dans un couvent près de Perth, où il s'occupait du soin de découvrir les fils d'une conspiration contre sa personne; mais les conjurés le prévirent, pénétrèrent dans sa chambre, ayant à leur tête le duc d'Alhol, son parent, et l'assassinèrent dans les bras de la reine, le 20 février 1437.

Lorsque Jacques était monté sur le trône, il avait compris la nécessité d'adoucir les mœurs de ses sujets, et la musique lui avait paru un des moyens les plus puissants pour atteindre ce but. Lui-même était habile musicien, et il y avait peu d'instruments de ce temps dont il ne jouât mieux que beaucoup de musiciens de profession. À défaut de poètes et de compositeurs qui pussent le seconder dans ses desseins, il composa lui-même de petits poèmes et des chansons en dialecte écossais qu'il mit en musique. Quelques-uns de ces vieux airs, par exemple *Katherine Ogie*, *Cold and Row*, se chantent encore, et ont servi de modèles à ces suaves et mélancoliques chansons écossaises connues de tout le monde.



Burney a cependant révoqué en doute l'authenticité de ces mêmes mélodies : il me semble que ces doutes ne sont pas fondés. Les plus anciens témoignages attestent l'habileté de Jacques dans la musique. Le continuateur du *Scottichronicon* de Jean de Fordun (1), Hector Boethius, dans son *Histoire d'Écosse*, traduite en dialecte écossais par Bullanden (2), Buchanan, dans son livre sur le même sujet (3), Bâle, Dempster, et après eux l'évêque Tanner, se sont accordés dans les éloges qu'ils ont faits des talents de ce prince comme musicien. Un passage remarquable du livre d'Alexandre Tassoni, intitulé *Pensieri diversi* (4), vient à l'appui de l'opinion des divers auteurs qui ont attribué à Jacques I<sup>er</sup> l'invention, ou du moins le perfectionnement de l'ancienne musique populaire de l'Écosse. « Nous pouvons aussi compter parmi les nôtres (dit-il) Jacques, roi d'Écosse, qui n'a point à la vérité mis en chant des choses religieuses, mais qui a trouvé par son génie une nouvelle musique touchante et mélancolique, différente de toutes les autres. En quoi il a été imité ensuite par Charles Gesualdo, prince de Venouse, qui, à notre époque, a illustré aussi la musique par de nouvelles inventions admirables (5). »

L'opinion de Burney n'est fondée que sur des preuves négatives. Son argument le plus fort consiste à dire que les collections d'anciennes ballades et chansons, particulièrement celle que fit John Shirley, en 1440, des ouvrages de ce genre composés par Chaucer, Gower, Lydgate et autres, laquelle se trouve parmi les manuscrits d'Abnolme à Oxford, ne renferment rien qu'on puisse attribuer à Jacques I<sup>er</sup>, et ne contiennent que les paroles sans les airs. Enfin, il dit qu'après avoir examiné inutilement les manuscrits de toutes les bibliothèques de l'Angleterre, pour y découvrir d'anciens airs notés, il a acquis la preuve que toute cette musique, jusqu'au quinzième siècle, a péri (*A general History of Music*, t. II, p. 381). Pour peu qu'on soit initié à l'histoire de la littérature de la musique, on sait qu'il ne faut jamais se hâter de conclure sur de si faibles preuves. N'a-t-on pas affirmé, et Burney

lui-même n'a-t-il pas imprimé qu'il ne restait rien des compositions à plusieurs parties des treizième et quatorzième siècles? Cependant les découvertes de divers manuscrits faites depuis quarante ans environ sont venues donner un démenti formel à cette assertion. D'ailleurs, lorsqu'il s'agit des chants populaires, c'est dans les traditions des peuples qu'il faut chercher et non dans les monuments écrits.

Les œuvres poétiques de Jacques I<sup>er</sup> ont été recueillies et publiées à Édimbourg, en 1783, sous le titre de *Restes poétiques de Jacques I<sup>er</sup>*, un vol. in-8°. L'éditeur a mis en tête du recueil une dissertation dans laquelle il prouve l'authenticité des pièces qui le composent; il y a joint une autre dissertation sur la musique écossaise. On attribue à Jacques I<sup>er</sup> un traité de musique qui paraît être perdu.

**JACQUES** (...), éventailliste de Paris, vers le milieu du dix-huitième siècle, fut amateur zélé de musique, et cultiva lui-même cet art avec succès. En 1745 il fit exécuter au Concert spirituel un motet de sa composition qui eut beaucoup de succès, et qui trompa l'attente de beaucoup de personnes. Les railleurs s'étaient fort égayés d'avance aux dépens de cet artisan qui voulait se faire artiste; mais, quand on eut entendu son ouvrage, les rieurs furent de son côté. Le rédacteur du *Mercur de France* (avril 1745, p. 142) assure qu'il y avait peu de morceaux de ce genre qu'on pût mettre au-dessus de celui de l'éventailliste.

**JACQUOT** (CHARLES-JEAN-BAPTISTE), connu sous le pseudonyme d'*Eugène de Mirecourt*, journaliste, romancier, et auteur de nouvelles publiées dans divers journaux, est né à Mirecourt (Vosges), vers 1820. Au nombre de ses productions est une collection de notices biographiques publiées sous le titre général *Les Contemporains*, en petits volumes in-32, qui paraissent mensuellement. Plusieurs biographies de musiciens célèbres font partie de cette collection : on y remarque celles de *Rossini*, *Meyerbeer*, *Auber*, *Félicien David*, etc. Jacquot, dit *Eugène de Mirecourt*, a été condamné à la prison et à l'amende, par le tribunal de police correctionnelle de Paris, pour diffamation, dans ses notices, contre diverses personnes. Il est mort à Péttersbourg dans les derniers jours de décembre 1860.

**JADASSOHN** (SALOMON), pianiste et compositeur, né à Breslau, le 15 septembre 1831, a reçu des leçons de piano de Hesse; Lüstener lui enseigna le violon, et il étudia l'harmonie sous la direction de Brosig. Il venait d'entrer au Conservatoire de Leipsick lorsque les mouvements

(1) *Scottichronon*, vol. IV, p. 1322.

(2) *He was... richt crafty in playing Baith, and Lute and Harp, and sindry othir instruments of musik.*

(3) *Rec. Scot. Hist. lib. x*, s. 87.

(4) Venise, 1644, lib. X, c. XXIII.

(5) *Nel ancora possiamo commemorar tra nostri Jacopo re di Scoria, che non pur cose sacre compose in canto, ma trovò da se stesso una nuova musica lamentevole, e mesta, differente da tutte l'altre. Nel che poi è stato imitato da Carlo Gesualdo, principe di Venosa, che in questa nostra età ha illustrata anch'egli la musica con nuove mirabili invenzioni.*

révolutionnaires de 1848 éclatèrent dans toute l'Allemagne. En 1849, Jadassohn se rendit à Weimar, où Liszt l'accueillit avec bienveillance et lui donna des conseils pour son talent. Fixé ensuite à Leipzig, comme professeur de piano, ce jeune artiste y a publié des chants religieux, des *Lieder*, plusieurs pièces pour le piano, particulièrement une sonate pour piano et violon, à laquelle on a accordé des éloges.

**JADIN (JEAN)**, professeur de violon et de piano, fut attaché pendant quelques années à la chapelle des archiducs gouverneurs des Pays-Bas, à Bruxelles; puis il se fixa à Versailles, où il entra dans la chapelle du roi. Il est mort en cette ville, à l'aurore de la révolution française. Il a fait graver à Bruxelles cinq œuvres de symphonies, quatuors et trios de violon.

**JADIN (GEORGES)**, frère du précédent, était bassoniste de la chapelle du roi de France, et eut un talent distingué sur son instrument.

**JADIN (LOUIS-EMMANUEL)**, fils aîné de Jean, est né à Versailles le 21 septembre 1768. Son père lui donna les premières leçons de musique, et lui enseigna à jouer du violon. Il fut page de la musique du roi Louis XVI. Son frère puîné, Hyacinthe Jadin, pianiste distingué, lui donna des leçons de piano, lorsqu'il eut quitté la maîtrise de la chapelle royale. Le théâtre de *Monsieur* ayant été organisé en 1789, il y obtint la place de second claveciniste, devint le premier en 1791, et conserva cette place jusqu'au départ des chanteurs italiens, c'est-à-dire jusqu'en 1792. Étant entré à cette époque dans la musique de la garde nationale de Paris, il composa beaucoup de morceaux d'harmonie militaire pour ce corps, et un grand nombre d'airs patriotiques et de pièces pour les fêtes nationales de la révolution. Devenu professeur au Conservatoire en 1802, il joignit à cette place, en 1796, celle de chef d'orchestre du Théâtre Molière, rue Saint-Martin. Après la Restauration (en 1814), il fut nommé gouverneur des pages de la musique du roi, et il conserva cette place jusqu'en 1830, où il demanda et obtint sa retraite avec la pension. Il se retira alors à la campagne, près de Montfort-l'Amaury. Jadin jouait bien de plusieurs instruments, particulièrement du violon et du piano. Vers 1805, il était considéré comme un des meilleurs accompagnateurs de Paris. Comme compositeur, il s'est fait remarquer surtout par sa fécondité, quoiqu'il ne fût pas dépourvu de mérite dans l'art d'écrire. Il a survécu à presque tous ses ouvrages, parce que ceux-ci manquent surtout des qualités qui font vivre les productions d'art : la verve et la nouveauté. Cependant, à l'âge de 60 ans, il a écrit des quintettes de violon

qui méritaient plus de succès qu'ils n'en ont obtenu. On a de cet artiste : I. Opéras : 1° Au théâtre des Jeunes Artistes : *Constance et Germand*, en un acte, 1790. Au théâtre Montansier : — 2° *La Religieuse danoise, ou la Communauté de Copenhague*, en 3 actes, 1791. — 3° *Le Duc de Wollza*, 1791. Au théâtre de Monsieur : — 4° *Joconde*, en 3 actes, 1790. — 5° *La suite d'Annette et Lubin*, en un acte, 1791. — 6° *Il Signor di Pursognac*, en 3 actes, 1792. — 7° *Amélie de Montfort*, en 3 actes, 1792. — 8° *L'Avare puni*, en un acte, 1792. Au Théâtre National (Opéra Montansier) : — 9° *Alisbelle, ou les Crimes de la Féodalité*, en trois actes, 1794. Au théâtre des Amis de la patrie (Louvois) : — 10° *Les Talismans*, 3 actes, 1793. — 11° *Le Héros de la Durance, ou Agricol Vola*, un acte, 1794. Au théâtre Favart : — 12° *Le Coin du Feu*, un acte, 1793. — 13° *Le Congrès des Rois*, 3 actes, 1793, en société avec plusieurs autres compositeurs. — 14° *Le Négociant de Boston*, 3 actes, 1794. — 15° *L'Écolier en vacances*, un acte, 1794. — 16° *Le Cabaleur*, un acte, 1795. — 17° *La Supercherie par amour*, 3 actes, 1795. — 18° *Le Mariage de la veille*, un acte, 1796. — 19° *Les deux Lettres*, 2 actes, 1797. Au théâtre Feydeau : — 20° *L'Apothéose du jeune Barra*, un acte, 1793. — 21° *Le Lendemain de Noces*, un acte, 1796. — 22° *Candos, ou les Sauvages du Canada*, 3 actes, 1797. — 23° *Les bons Voisins*, un acte, 1797. — 24° *Le Grand-Père, ou les deux Ages*, un acte, 1805, remis en 1821 au théâtre du Gymnase. — 25° *La Partie de Campagne*, en un acte, 1810. — 26° *L'Auteur malgré lui, ou la Pièce tombée*, un acte, 1812. — 27° *L'Inconnu, ou le Coup d'épée viager*, en 3 actes, 1816. — 28° *Fanfan et Colas*, en un acte, 1822. — A l'Académie royale de musique : — 29° *L'Heureux Stratagème*, en 2 actes, 1791. — 30° *Le Siège de Thionville*, 2 actes, 1793. — 31° *Hymne à J.-J. Rousseau*, 1794. — 32° *Mahomet II*, 3 actes, 1803. Au Théâtre des Variétés : — 33° *Mon Cousin de Paris*, un acte, 1810. Au théâtre de la Cour : — 34° *Guerre ouverte, ou Russe contre Russe*, 3 actes, 1788. Cantates de circonstance : — 35° *Le Chant de l'Esclave affranchie*, à l'Opéra, 1794. — 36° *Hommage à Marie-Louise, impératrice des Français*, 1810. — 37° *Le Serment français*, au théâtre Feydeau, le 6 juin 1814. — 38° *Le Fête du Roi*, à l'Opéra, 1817. — 39° *Les Défenseurs de la Foi*, 1822. II. Musique pour les FÊTES PATRIOTIQUES. — 40° *Ennemis des Tyrans*, chœur, avec orchestre. — 41° *Citoyens, levez-vous*, idem. — 42° *Au Banquet des Vertus*,

idem. — 43° Symphonie militaire pour divers instruments à vent; Paris, Michel Ozy. — 44° Ouverture (en ut) idem, ibid. — 45° Ouverture (en fa) idem, ibid. III. *Musique instrumentale*. — 46° *La Bataille d'Austerlitz*, symphonie à grand orchestre; Paris, Jouve. — 47° Harmonie pour 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons; Paris, Le Duc. — 48° Suites d'harmonie militaire, 2° et 6° livraisons du Journal de Le Duc. — 49° Trois sextuors concertants pour 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons; Paris, Dufaut et Dubois. — 50° Symphonie concertante pour piano et flûte; Paris, Dufaut et Dubois. — 51° Symphonie concertante pour flûte, cor et basson, ibid. — 52° Idem pour clarinette, cor et basson; Paris, Sieber. — 53° Idem pour hautbois et piano, ibid. — 54° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 31; Paris, Dufaut et Dubois. — 55° Trois quintettes pour deux violons, 2 violes et violoncelle; Paris, chez l'auteur. — 56° Trois trios pour flûte, violon et violoncelle, op. 125; Paris, A. Petit. — 57° Trois quatuors pour clarinette, violon, alto et basse; Paris, Sieber. — 58° Premier concerto pour piano et orchestre; Paris, Janet. — 59° 2° idem, Paris, Érard. — 60° 3° idem (en ré mineur), Paris, Sieber. — 61° Symphonie concertante pour 2 pianos; Paris, Érard. — 62° Trois quintettes concertants pour piano, flûte, hautbois, cor et basson; Paris, Janet. — 63° Trois quatuors pour piano, violon, alto, et basse; Paris, Érard. — 64° Grandes sonates pour piano, violon et violoncelle obligés, n° 1, 2, 3; Paris, Pleyel. — 65° Trois sonates pour piano, violon et violoncelle, liv. 8; Paris, Érard. — 66° Trois idem; liv. 9, Pleyel. — 67° Trio idem; Paris, Schlesinger. — 68° Trois grands trios idem; Paris, Sieber. — 69° Trio concertant pour piano, harpe et violon; Paris, Naderman. — 70° Trois grands trios pour piano, cor et violoncelle; Paris, Gambaro. — 71° Environ vingt œuvres de sonates et duos, fantaisies et pots-pourris pour piano, violon et divers autres instruments. — 72° Deux œuvres de sonates pour piano seul. — 73° Une multitude de morceaux détachés, airs variés, fantaisies, rondeaux, pots-pourris, etc., pour piano seul. — 74° Quatorze recueils d'airs à voix seule, de canzonettes, de romances et de nocturnes à 2 voix, avec accompagnement de piano. Jadin a été fait chevalier de la Légion d'honneur en 1824. Il est mort à Paris, au mois de juillet 1853.

**JADIN** (HYACINTHE), pianiste distingué et compositeur, frère puîné du précédent, naquit à Versailles en 1769. Il eut son père pour premier maître de musique, puis il reçut des leçons de piano de Hummel. Devenu professeur au

Conservatoire à l'époque de l'institution de cette école, il s'y fit remarquer par son excellente méthode d'enseignement, mais il n'eut pas le temps d'acquiescer toute la renommée qu'il pouvait espérer, ayant été enlevé à l'art et à ses amis par une maladie de poitrine, en 1802. Hyacinthe Jadin, avait brillé, par son exécution élégante et pleine d'expression, aux célèbres concerts du théâtre Feydeau, en 1796 et 1797. Il s'était fait aussi connaître avantageusement des artistes par ses compositions, particulièrement par ses concertos pour le piano, et par quatre œuvres de quatuors de violon qui n'ont point été assez répandus. On connaît sous son nom : 1° Ouverture pour instruments à vent; Paris, Michel Ozy. — 2° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 1; ibid. — 3° Trois idem, op. 2; ibid. — 4° trois idem op. 3, ibid. — 5° Trois idem, op. 4; Paris, Pleyel. — 6° Trois trios pour 2 violons et basse; Paris, Michel Ozy. — 7° Trois trios pour violon, alto et basse; ibid. — 8° Premier concerto pour piano et orchestre, ibid. — 9° 2° idem (en ré mineur); Paris, Érard. — 10° 3° idem; Paris, Michel Ozy. — 11° 4° idem (en ré mineur), Paris, Michel Ozy. — 12° Sonates pour piano et violon, liv. 1 et 2; Paris, Michel Ozy. — 13° Trois idem, liv. 3; Paris, Janet. — 14° Sonate pour piano à 4 mains; Paris, Michel Ozy. — 15° Sonates pour piano seul, œuvres 4, 5, 9, 10 et posthume; ibid.

**JADIN** (GEORGES), frère cadet des précédents, né à Versailles en 1771, fut élève de Richer pour le chant, et enseigna cet art à Paris jusqu'en 1813. Il a publié 6 romances avec accompagnement de piano; Paris, Pleyel, et 6 autres romances, 2° recueil; Paris, Cochet.

**JÄGER** (JEAN), directeur de musique du margrave d'Anspach, naquit à Schlitz, le 31 août 1748 (et non à Lauterbach en 1745, comme le dit Gerber dans son ancien Lexique). Il fut un des plus habiles violoncellistes de l'Allemagne. Dans sa jeunesse, il était hautboïste dans un régiment au service de la Hollande; à cette époque il jouait aussi très-bien du cor. Plus tard, il entra dans la chapelle du duc de Wurtemberg, où se trouvaient réunis les artistes les plus distingués, sous la direction de Jomelli: Jäger y puisa des leçons de style et de goût qui portèrent son talent au degré le plus éminent. Vers 1776 il fut appelé à la cour du margrave d'Anspach, en qualité de premier violoncelle solo. Là, il se voua principalement à l'éducation de son fils, âgé de neuf ans, et qui déjà se faisait admirer par son habileté sur le violoncelle. En 1787, le père et le fils firent un voyage à Berlin. Plus tard Jäger visita une grande partie de l'Allemagne

avec son second fils, qui était aussi devenu un virtuose remarquable sur le violoncelle. Au retour de la Hongrie, il s'établit à Breslau. En 1825, Ernest, le plus jeune des fils de Jäger, fut engagé à la chapelle de Munich, et le père, alors âgé de 77 ans, le suivit dans cette ville. On ignore l'époque de sa mort.

**JÄGER (JEAN-ZACHARIE-LÉONARD)**, fils aîné du précédent, né à Anspach, en 1777, voyagea dans son enfance avec son père, et se fit admirer par son habileté sur le violoncelle. La reine de Prusse, l'ayant entendu, fut étonnée de trouver autant de talent dans un enfant, et lui accorda une pension pour achever ses études. Il se fixa ensuite à Breslau avec son père. Le catalogue de Boehm, publié à Hambourg en 1799, indique six solos pour violoncelle, avec accompagnement de basse, de la composition de cet artiste, en manuscrit.

**JÄGER (ERNEST)**, deuxième fils de Jean, né à Breslau, eut aussi un talent précoce sur le violoncelle, qui fut développé par les leçons de Bernard Romberg. Il surpassa son père et son frère en habileté. Après avoir parcouru une partie de l'Allemagne et de la Hongrie, il retourna à Breslau, et y demeura jusqu'en 1825. Il fut alors nommé violoncelliste solo de la cour de Bavière, et l'année suivante il alla se fixer à Munich.

**JÄGER (FRANÇOIS)**, né à Vienne en 1796, suivant les *Lexiques* de Gassner et de Bernsdorf, en 1798, d'après les notes de Gally, conformes à la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens*, et le 11 août 1800, si l'on s'en rapporte à M. C.-F. Becker (*Die Tonkünstler des 19<sup>ten</sup> Jahrh.* p. 91.) Cette dernière date paraît être exacte. Jäger était simple ouvrier cordonnier, quand le maître de chapelle Weigl, l'ayant entendu chanter pendant qu'il travaillait, remarqua la beauté de sa voix, et lui fit donner des leçons de chant. Jäger devint en peu de temps un bon musicien, mais sa manière de chanter était affectée, et jamais il ne put s'élever au-dessus du médiocre comme acteur. Après quelques essais dramatiques dans les villes du second et du troisième ordre, il fut engagé au théâtre de Königsstadt, à Berlin, et y jouit de la faveur publique dans les années 1824 à 1828, lorsque mademoiselle Sontag brillait sur la même scène. Depuis lors, sa voix s'est altérée sensiblement, et ses succès ne se sont soutenus ni à Stuttgart, ni à Munich, où il s'est fait entendre. Jäger s'est fait connaître comme compositeur par des chansons allemandes avec accompagnement de piano, publiées à Vienne, chez Diabelli, et surtout par le chant *Der*

*Traum des ersten Kusses* (Le Rêve du premier baiser), dont il a été fait plus de dix éditions en Allemagne, et qui a eu un succès populaire. Ses compositions pour le chant sont au nombre d'environ 25 œuvres. En 1844, Jäger était fixé à Stuttgart depuis 1836, en qualité de professeur de chant d'une école attachée au théâtre de la cour. Son fils, nommé François comme lui, se faisait connaître dès lors par des *Lieder* avec accompagnement de piano.

**JÄGER (CHARLES)**, pianiste et compositeur à Berlin, brilla dans cette ville jusque vers 1820. Il a publié : 1° Sonates, faciles pour piano seul, op. 14, nos 1, 2, 3. — 2° Rondeau pour piano et flûte, op. 6; Berlin, Concha. — 3° Grande polonaise pour piano seul, op. 8, ibid. — 4° Idem, op. 9, ibid. — 5° Idem, op. 19 ibid. — 6° Idem, op. 21, ibid., et quelques thèmes variés.

**JAELL (ALFRED)**, pianiste et compositeur, fils d'Édouard Jaell, violoniste qui eut quelques succès à Vienne depuis 1818 jusqu'en 1831, naquit à Trieste, le 5 mars 1832. Le violon fut le premier instrument pour lequel il reçut des leçons de son père; mais bientôt son penchant pour le piano se fit si bien remarquer, qu'il lui fut permis de se livrer à l'étude du clavier, et qu'il y fit de rapides progrès. En 1843 il commença à voyager, accompagné de son père, pour donner des concerts, et débuta au théâtre *San Benedetto*, à Venise, entre deux actes d'un opéra. L'année suivante il était à Milan; puis il parcourut le midi de la France. Arrivé à Bruxelles à la fin de 1845, il y resta environ deux ans, faisant seulement quelques excursions en Hollande et dans les Provinces rhénanes. Vers la fin de 1847, Jaell se rendit à Paris et s'y fit entendre avec succès; mais la révolution du mois de février 1848 l'obligea à s'éloigner de cette ville, et il se rendit en Amérique où il demeura pendant plusieurs années. De retour en Europe, il a visité l'Allemagne, la Pologne et la Russie. Cet artiste a le jeu brillant et correct, mais sans caractère personnel. Il a publié pour son instrument des pièces de salon, des transcriptions, des fantaisies sur des thèmes d'opéras, et diverses bagatelles. En 1860 il a joué à Paris et en Hollande avec de brillants succès.

**JAGEMANN (CHRÉTIEN-JOSEPH)**, conseiller et bibliothécaire de la cour à Weimar, né à Dingelstädt, en 1755, mourut à Weimar le 7 février 1804. Parmi les nombreux écrits de ce littérateur distingué, on remarque une notice sur *Sacchini*, insérée dans le *Mercur allemand*, 1796, n° 9, pages 67-75.

**JAGEMANN-HEIGENDORF (CARO-**

LIEB), née à Weimar, en 1780, était fille du précédent. Douée d'une rare beauté, d'une voix remarquable, et de cet accent expressif qui émeut, elle eut le bonheur de trouver dans la duchesse de Saxe-Weimar une protectrice qui l'envoya à Mannheim pour y apprendre le chant et la déclamation, sous la direction de Beck. Mme Beck, célèbre actrice et cantatrice dramatique, se chargea de son éducation et lui fit faire de rapides progrès. Encore enfant, M<sup>lle</sup> Jagemann débute en 1795 au théâtre de Mannheim, et fit maître par son intelligence les plus belles espérances pour l'avenir. Elle continua ses études jusqu'en 1797, et débute le 19 février de cette année au théâtre de Weimar, dans l'*Oberon* de Wrantzky. Les charmes de sa personne, sa grâce naturelle et l'expression de son chant excitèrent l'enthousiasme de tous ceux qui l'entendirent. Goethe et Schiller la prirent en affection, et lui donnèrent des conseils qui développèrent son talent de la manière la plus heureuse. En 1801, elle fit quelques excursions artistiques, particulièrement à Berlin, où des applaudissements unanimes lui furent décernés. De retour à Weimar, et dans tout l'éclat de son talent et de sa beauté, elle devint la maîtresse du grand-duc, qui lui donna la seigneurie de Heigendorf, près d'Altstadt, avec le nom de cette terre. Elle abusa, dit-on, alors de son influence et de son crédit pour faire triompher ses caprices, et fut si impérieuse dans ses relations, que Goethe abandonna en 1821 l'administration du théâtre pour ne point se trouver en contact avec elle. La carrière dramatique de Mme Heigendorf se prolongea au théâtre de Weimar jusqu'à la mort du grand-duc; et quoique sa voix eût beaucoup perdu de son éclat et de sa pureté, quoiqu'elle ne fût plus jeune et que sa beauté fût flétrie, elle conserva son influence jusqu'aux derniers jours. Après la mort du prince, elle dut s'éloigner de Weimar, où elle s'était attiré la haine de la ville et de la cour. Depuis ce temps, elle passa les étés dans sa terre, et les hivers dans quelque grande ville, particulièrement à Berlin. Elle est morte à Dresde en 1847. — Une cantatrice nommée Mlle Jagemann était attachée au théâtre de Weimar en 1841.

**JAHN** (AUGUSTE-GUILLAUME-FRÉDÉRIC), né à Arnstadt, dans la principauté de Schwarzbourg, vers 1780, s'est fait remarquer par la correction, l'élégance et l'expression de son jeu sur le piano, et a eu aussi de l'habileté sur le violon, le violoncelle, la flûte et le hautbois. En 1801, il était à l'université de Jéna. Dans la même année, il fit un voyage à Arnstadt pour y subir un examen dans l'espoir d'obtenir la place de *cantor*; il publia un *Bouquet musical*, consistant

en marches, menuets, anglaises, etc., pour le piano. En 1804, il accepta une place de précepteur chez le comte de Sievers en Livonie, à des conditions avantageuses. Depuis ce temps on n'a plus eu de renseignements sur sa personne, mais il a publié six sonates pour piano, à Leipsick, chez Breitkopf et Härtel.

**JAHN** (OTTO), archéologue et philologue distingué, est né à Kiel dans le Holstein, le 16 juin 1813. En 1845 il fut nommé professeur à Greifswalde. Deux ans après il fut appelé à Leipsick pour occuper à l'université la position de professeur d'archéologie; mais la part qu'il prit au mouvement révolutionnaire de 1848 et 1849 lui fit perdre sa place, et pendant plusieurs années il vécut dans cette ville sans emploi. Depuis 1851 il est professeur à l'université de Bonn. Amateur de musique instruit, il a donné quelques articles de critique sur cet art dans le journal qui a pour titre : *Die Grenzboten* (les Messagers de la frontière). Il a publié une analyse du *Paulus* de Mendelssohn (Ueber das Oratorium Paulus von Mendelssohn-Bartholdy, Halle, 1839, in-8° de 30 pages), et un autre sur l'*Élie* du même compositeur, dans la Gazette générale de musique de Leipsick (Tome 50, p. 113 — 122, et 137 — 143). C'est surtout par la grande monographie de Mozart (*W.-A. Mozart*, Leipsick, Breitkopf et Härtel, 1826-1859, 4 gros volumes in-8°) que M. Jahn a acquis des droits à la reconnaissance des amis de l'art. Cet excellent livre, où brillent au plus haut degré l'esprit de recherche, l'impartialité et les connaissances techniques, fait le plus grand honneur à son auteur. Peut-être pourrait-on lui reprocher de se complaire dans des détails qui n'ont pas tous un égal intérêt; mais, s'ils ralentissent la narration, ils ont du moins le mérite de présenter les faits dans toute leur sincérité.

**JAHNS** (FRÉDÉRIC-WILHELM), compositeur à Berlin, eut son activité d'artiste dans cette ville depuis 1830 jusqu'en 1850. Ce renseignement est le seul que j'ai pu recueillir sur sa personne. Ses compositions sont toutes pour le piano ou pour le chant. Les ouvrages principaux qu'on a sous son nom sont une grande sonate (en *la*) pour piano et violon, op. 32; un grand duo (en *mi*) pour piano et violoncelle, une marche triomphale pour piano seul, op. 13, dont il a été fait deux éditions, et des *Lieder*.

**JAMARD** (....), chanoine régulier de Sainte-Geneviève, prieur de Roquefort, membre de l'Académie de Rouen, naquit, je crois, en Normandie vers 1720. Il cultiva particulièrement les mathématiques, et publia en 1757 un mémoire sur la comète observée en 1531, 1607, 1682, etc.

On a de lui un livre intitulé *Recherches sur la théorie de la musique* ; Paris, 1769, in-8° de 296 pages. Ces recherches ne sont que le développement de l'ouvrage de Ballière (voy. ce nom) intitulé : *Théorie de la musique*, ainsi que Jamard le dit lui-même dans sa préface : « ... En lisant avec attention l'excellent ouvrage » que M. Ballière a donné depuis peu d'années » sous le titre : *Théorie de la musique*, j'ai » été fortement frappé de l'échelle de sons qu'il » propose comme la seule naturelle. Cette échelle, » qui n'était connue que sous le nom d'échelle » du cor de chasse, et que personne avant » M. Ballière n'avait encore songé à généraliser, ou à adapter à toute la musique, comme » beaucoup plus parfaite que notre échelle diatonique; cette échelle diatonique, dis-je, » me parut d'abord non-seulement d'une régularité parfaite et d'une simplicité admirable, mais encore je jugeai qu'elle contenait » une suite de sons que les différentes expériences » ces prouvent être la suite la plus naturelle. » Malgré les éloges donnés par Jamard au système de Ballière, et le soin qu'il a pris de le développer, ce système n'est pas moins faux, les rapports arithmétiques y étant substitués aux géométriques dans le calcul des intervalles des sons. On peut consulter à ce sujet les observations de Soremain-Missery, dans sa *Théorie Acoustico-musicale*, pag. 68 et 69.

**JAMBE-DE-FER** (PILIBERT), musicien du seizième siècle, n'est point né à la Fère comme le dit Walther, mais à Lyon, où il professait la religion réformée. Il paraît qu'il vécut quelque temps à Poitiers, car l'épître de la première édition des psaumes de Jean Poitevin, qu'il mit en musique, est datée de cette ville le 49 juillet 1549. On ignore s'il avait cessé de vivre avant la Saint-Barthélemy, ou s'il périt dans cette catastrophe. On a de ce musicien : 1° *Les cent Psaumes de David mis en français par Jean Poitevin, à quatre parties*; Poitiers, Nicolas Peletier, 1549, in-8°. La deuxième édition de ce recueil a été publiée dans la même ville, par le même imprimeur, en 1551, et la troisième à Paris, chez Nicolas Du Chemin, 1558. — 2° *Les vingt-deux octonnaires du psalme 119 de David, traduits par Jean Poitevin, mis en musique à quatre parties*; Lyon, Thomas de Straton, 1561. — 3° *Les cent et cinquante psaumes de David, mis en rimes françaises par Clément Marot et Théodore de Bèze, à quatre et cinq parties*; Paris, Nicolas Du Chemin, 1561, in-4° obl.; Lyon, Martin de La Roche, 1564.

**JAMBLIQUE**, philosophe platonicien, na-

quit à Chalcide, en Syrie, et vécut au commencement du quatrième siècle, sous le règne de Constantin. Après avoir été disciple d'Anatole et de Porphyre, il fut considéré comme un des chefs de l'école néoplatonicienne. Parmi les écrits qui nous restent de ce philosophe, on remarque l'ouvrage qui a pour objet la vie de Pythagore. Plusieurs éditions grecques et latines de cet ouvrage ont été publiées; la meilleure et la plus nouvelle est celle qui a été donnée par M. Kieseling sous ce titre : *Jamblichus Chalcid. de vita Pythagorica liber : græce et latine*, 2 vol. in-8°; Lipsick, 1815, 1816. La plupart des renseignements que nous avons sur la doctrine des proportions musicales de Pythagore, nous ont été fournis par Jamblique dans ce livre. Il y dit aussi que lui-même avait écrit un traité de musique d'après les principes des pythagoriciens. Fortel dit qu'on peut se consoler de la perte de cet ouvrage, si l'on considère le peu de mérite des observations de Jamblique relatives à cet art qui se trouvent dans la vie de Pythagore.

**JAMES** (JEAN), très-bon organiste anglais, né vers la fin du dix-septième siècle, fut longtemps malheureux et obligé de servir comme organiste suppléant, pour la minime somme de 8 livres (environ 200 fr.), par année, quoique bien supérieur aux organistes en titre qu'il remplaçait. Enfin il obtint l'orgue de Saint-Olave, à Southwark, qu'il quitta en 1738 pour celui de Saint-Georges, à Middlesex. Il mourut à Londres en 1745 : beaucoup de musiciens assistèrent à ses funérailles et y chantèrent un hymne funèbre de sa composition. On a de lui quelques caprices pour l'orgue et des chansons qui ont été publiées à Londres; mais les principaux spécimens de son talent se trouvaient dans ses improvisations d'orgue, qui étaient toutes dans le grand style de Hamdel.

**JAMES** (W.-N.), flûtiste anglais, a reçu des leçons de Nicholson. Il n'est connu que par un livre qui a pour titre : *A Word or two on the flute* (Un Mot ou deux sur la flûte); Londres, 1826, in-12. Ce mot est un volume de 252 pages. M. James y traite des flûtes des anciens, des flûtes allemande et anglaise (flûte traversière et flûte douce ou à bec), des ressources de la flûte allemande, des meilleurs tons pour la flûte, du son et de l'expression, et des flûtistes les plus célèbres, anciens et modernes. Il y fournit quelques renseignements biographiques et surtout des appréciations du talent et des œuvres de Nicholson, Drouet, Rudall, Talou, Berbiguier, Camus, Weidner, Sanst, Ashe, Küffner, Weiss, Sola, Dressler, Monzani, Gabrielsky et Nègri. La traduction allemande d'un extrait de cet ou-

vraie a paru dans une suite de numéros de la trentième année de la Gazette musicale de Leipsick; cette traduction est de M. Charles Grenser, flûtiste de l'orchestre de Leipsick.

**JAN** ou **JEAN** (MAISTRE); Voyez GÉRO (JEAN).

**JAN** (CLAUDE PETIT); Voyez PETIT-JAN.

**JAN** (MARTIN-DAVID), musicien hollandais, vécut dans les dernières années du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il a mis en musique les 150 psaumes à 4, 5, 6, 7 et 8 voix, d'après le chant de l'Eglise réformée, et a publié cette collection sous le titre suivant : *Psalmgezang, waarin de 150 Psalmen David's gevolgd met verscheiden Lofzangen zijn*; Amsterdam, 1600, in-4°.

**JAN** (MARTIN), cantor à Sorau, vers le milieu du dix-septième siècle, fut d'abord recteur à Sagan, puis prédicateur à Eckerodorf. Il passa les dernières années de sa vie à Brieg, et y mourut en 1670. Ce musicien a fait imprimer de sa composition un *Passionale melicum* dont Printz fait mention dans son Histoire de la musique. Cet ouvrage a paru à Gœrlitz en 1663.

**JANACCONI** ou **JANNACONI** (JOSSEPH), excellent compositeur de l'école romaine, né à Rome en 1741, commença ses études musicales sous la direction de D. Soccorso Rinaldini, chantre de la chapelle pontificale, et apprit de lui le chant, l'accompagnement et les principes du contrepoint, puis fut confié aux soins de Gaëtan Carpini, maître de chapelle de l'église du Nom de Jésus et des autres églises des Jésuites. Ses études terminées, Janacconi se lia d'amitié avec Pasquale Pisari, et mit avec lui en partition une grande partie des œuvres de Palestrina. Dans ce travail, il fit preuve d'un savoir si étendu, que Pisari le déclara plus digne qu'aucun autre qu'on lui confiât la tradition de l'école romaine. Janacconi fonda en effet à Rome une école de composition dans laquelle se sont formés beaucoup de savants musiciens italiens et étrangers : parmi ses élèves, on remarque surtout l'abbé Baini et François Basili (voy. ces noms). Pisari lui avait laissé en mourant ses œuvres corrigées de sa main, tous ses papiers, mémoires et notes manuscrites sur les maîtres de l'école romaine : ces documents ont été d'un grand secours à M. l'abbé Baini pour la composition de son bel ouvrage concernant la vie et les compositions de Jean Pierluigi de Palestrina. En 1811, Janacconi fut nommé maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican, en remplacement de Zingarelli, qui venait de renoncer à cet emploi pour aller prendre la direction du Conservatoire de Naples. Il fut frappé d'une atteinte d'apo-

plexie dans la rue dite *della fontanella di Borghese*, au commencement de mars 1816, et mourut le 16 de ce mois. Le 18 il fut inhumé dans l'église Saint-Simon-Saint-Jude, et le 23, des obèques, auxquelles assistèrent tous les professeurs de musique de Rome, lui furent faites dans l'église des XII Apôtres : on y exécuta une *Messe de requiem* de Basili, son élève. Janacconi, peu connu hors de l'Italie, fut pourtant un maître de premier ordre et un artiste digne des beaux temps de la grande et sublime école romaine. Possesseur de quelques-unes de ses œuvres manuscrites, j'ai pu étudier son style, et je dois déclarer que nul plus que lui ne possédait l'art d'écrire d'une manière élégante et naturelle, ne connut mieux la magie du placement des voix, de leur marche facile, enfin ne sut mieux faire mouvoir avec clarté un grand nombre de parties. M. l'abbé Santini, de Rome, possède de Janacconi : 1° Une messe à 16 voix. — 2° *Te Deum* à 16. — 3° *Magnificat* à 16. — 4° *Dixi Dominus* à 16. — 5° *Tu es Petrus* à 16. — 6° Seize messes à 4 et à 8 voix avec orgue. — 7° Huit messes à plusieurs voix et instruments. — 8° Trois messes à 4 voix sans orgue. — 9° Une messe pour soprano et basse. — 10° Deux messes pour ténor et basse. — 11° Trente-deux psaumes à 4 et à 8 voix sans instruments. — 12° Dix psaumes à plusieurs voix et orchestre. — 13° Douze motets à 2, 4, 5 et 6 voix. — 14° *Eccce Terræ motus* à 6 voix de basse. — 15° Quatre motets à 4 voix en canon. — 16° Cinquante-sept offertoires et antennes à 3, 4, 5 et 8 voix. — 17° Messe pastorale. — 18° *L'Agonia di G. C.*, oratorio pour 2 ténors et basse. — 19° *Eccce sacerdos magnus* 4 voix et instruments. — 20° Autre idem, sans instruments. — 21° Autre idem à 8. — 22° *Afferentur Regi* à 4 voix concertantes et deux chœurs d'accompagnement. — 23° Six psaumes en italien à 3 et à 4 voix. — 24° *Victimæ paschali* à 4. — 25° *Multiplicabitur*, canon à 16 voix. — 26° Canon à 16. — 27° Canon à 64 voix. — 28° Plusieurs autres canons à 2 et 3 sujets à 4 et à 8 voix, par mouvement contraire ou rétrograde. J'ai de Janacconi : 1° Deux messes à 8 voix sans orgue. — 2° Psaume du 5° ton (*Lauda Jerusalem*), à 8. — 3° *Miserere* à 8. — 4° Messe du 8° ton à 6. — 5° Six motets à 6 sans orgue. — 6° Quatre motets à 4 avec orgue. — 7° Un canon à 24 voix. — 8° Deux canons à 16. — 9° Un canon à 12. — 10° Deux canons à 4 par mouvement rétrograde contraire.

**JANATKA** (JEAN), professeur de cor au Conservatoire de Prague, est né en 1800 à Treznoboratz, en Bohême, où il reçut les premières instructions musicales de son oncle, Joseph Ze-

leuka (voy. ce nom), maître d'école et organiste de ce lieu. En 1813 Janatka entra au Conservatoire de Prague et s'y livra à l'étude du cor pendant six années. Dès 1819 il était déjà considéré comme un des meilleurs artistes en son genre. Cependant il continua de fréquenter le Conservatoire jusqu'en 1822, pour y apprendre l'harmonie et la théorie de la composition. Sorti de cette école, il se rendit à Vienne et entra à l'orchestre de l'Opéra de la cour en qualité de premier cor solo; mais ce théâtre ayant été fermé en 1828, Janatka accepta une position semblable au théâtre Sur-la-Vienne. Il ne la quitta en 1832 que pour aller prendre possession de la place de professeur de son instrument au Conservatoire de Prague : il y est fort estimé pour son enseignement. Aucune composition de cet artiste n'a été publiée.

**JANCOURT** (LOUIS-MARIE-EUGÈNE), virtuose sur le basson, est né le 15 décembre 1815, à Château-Thierry (Aisne). Doué des plus heureuses dispositions pour la musique, il y fit de rapides progrès et entra au Conservatoire de Paris, le 4 décembre 1834, comme élève de Gebauer pour le basson. Le deuxième prix de cet instrument lui fut décerné en 1835, et il obtint le premier dans l'année suivante. Ses études étant terminées, il sortit du Conservatoire le 1<sup>er</sup> octobre 1837. Après avoir été attaché aux orchestres de plusieurs théâtres de second ordre à Paris, M. Jancourt entra à celui de l'Opéra italien en qualité de premier basson. Après la révolution de 1848, Willent-Bordogni ayant abandonné sa position de professeur de basson au Conservatoire royal de Bruxelles, M. Jancourt se rendit dans cette ville et y obtint la place vacante; mais il ne l'occupa que pendant huit mois environ, parce que des offres lui furent faites pour entrer à l'Opéra de Paris comme premier basson. Par des motifs inconnus à l'auteur de cette notice, M. Jancourt ne resta pas à l'orchestre de ce théâtre et passa bientôt après à celui de l'Opéra-Comique où il se trouva au moment où ceci est écrit (1861). Il est aussi membre de la société des concerts du Conservatoire. On a de cet artiste un bon ouvrage intitulé : *Méthode théorique et pratique de basson, en trois parties*, op. 15; Paris, Richault. 1 vol. gr. in-4° de 233 pages. Parmi ses compositions pour son instrument on remarque : 1° Fantaisie avec orchestre, op. 5; *ibid.* — 2° Seconde fantaisie pour basson et orchestre ou piano, op. 8; *ibid.* — 3° Duo concertant pour basson et piano, op. 6; *ibid.* — 4° Duo de basson et hautbois, avec accompagnement de piano, op. 7; *ibid.* — 5° Cavatine d'*Anna Bolena* pour basson et piano, op. 9; *ibid.* — 6° *Airs*

*variés pour basson et orchestre ou piano; ibid.* — 7° Fantaisie et variations sur des thèmes de *Norma*, pour basson et piano, op. 11; *ibid.* — 8° *Allegretto de la huitième symphonie de Beethoven*, pour basson et piano; *ibid.* — 9° Thème de Carafa varié pour basson et piano, op. 14; *ibid.* — 10° Souvenir de la *Sonnenbula*, fantaisie pour basson et piano., op. 21; *ibid.*

**JANI** (JEAN), compositeur et organiste à Aurich, dans le Hanovre, naquit à Göttingue vers 1660. Il étudia les langues anciennes, les sciences et la musique dans l'école Saint-Martin à Brunswick. Sous la direction de Leyding, il acquit beaucoup d'habileté dans l'exécution sur le clavecin, et devint aussi un chanteur remarquable par sa belle voix de basse. En 1686, le maître de chapelle Theil s'étant arrêté à Brunswick, Jani profita de son séjour en cette ville pour apprendre le contrepoint. Ensuite il alla continuer ses études à l'université de Helmstadt, sans néanmoins négliger la musique; puis il se rendit à Hambourg pour y faire un cours de théologie; mais bientôt il abandonna cette étude pour se vouer entièrement à l'art musical. Il entra au théâtre comme basse chantante et y fut nommé chef du chœur. Il ne quitta cette position que pour aller à Aurich en qualité de *cantor*; un an après son arrivée en ce lieu, il succéda à l'organiste de la cour. Cet fut dès ce moment qu'il écrivit une grande quantité de musique d'église qui est restée en manuscrit, et des solos pour sa femme, ancienne cantatrice du théâtre de Hambourg, dont le talent ajoutait à l'effet des compositions de Jani. Ce musicien mourut à Aurich, en 1728.

**JANEVICZ** (FÉLIX). Voyez YANEWICZ.

**JANITSCH** (JEAN-GOTTLIEB), naquit à Schweidnitz, en Silésie, le 19 juin 1708, étudia d'abord au gymnase de cette ville, puis alla perfectionner son instruction dans la musique à Breslau. En 1729 il partit pour Francfort-sur-l'Oder afin d'y suivre un cours de droit. Pendant le séjour de quatre années qu'il fit en cette ville, il composa dix œuvres de cantates d'église, musique funèbre et sérénades, qu'on a longtemps exécutées dans les solennités. Janitsch ayant terminé ses études, se rendit à Berlin en 1733, et y devint secrétaire du ministre de la guerre. Trois ans après, Frédéric II, alors prince royal, le fit entrer dans sa chapelle, et il y resta jusqu'à sa mort, qui arriva vers 1763. Janitsch fut imitateur de la manière de Graun aîné pour la musique instrumentale. Il écrivit beaucoup de quatuors pour divers instruments, mais il n'en a été publié que trois à Berlin, en 1760. Cet artiste a composé aussi un *Te Deum* qui fut exécuté à Stockholm, au couronnement du roi de Suède



**JANITSCH** (ANTOINE), violoniste allemand et compositeur, maître de chapelle du comte de Bourg-Steinfurth, naquit en Suisse en 1753. Il n'était âgé que de quatre ans lorsqu'il fit apercevoir de rares dispositions pour la musique ; son père ne négligea rien pour les développer, et ses soins furent couronnés par le succès, car à sept ans il commença déjà à fixer sur lui l'attention des connaisseurs par son exécution sur le violon. Lorsqu'il eut atteint sa douzième année, son père l'envoya à Turin chez le célèbre violoniste Pugnani. Après deux ans d'études, il égalait, dit-on, presque son maître. Il était à peine arrivé à sa seizième année lorsque l'électeur de Trèves le nomma son maître de concert et lui accorda un traitement de 2,000 florins. Janitsch ne quitta cette cour que pour entrer au service du comte d'ettingen-Wallerstein ; mais il n'y resta pas longtemps, parce que des offres avantageuses lui furent faites pour diriger l'orchestre du théâtre de Grossmann, à Hanovre. Il resta dans cette ville jusqu'en 1794 ; à cette époque il prit la résolution d'aller en Angleterre ; mais il interrompit ce voyage pour passer l'été chez le comte de Bourg-Steinfurth. La guerre était alors allumée dans toute l'Europe. La crainte des fâcheux événements qui pouvaient troubler son voyage, et les inquiétudes que lui inspiraient le sort de sa famille, le décidèrent alors à renoncer à son projet ; il s'attacha au service du comte et y resta jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 12 mars 1812. Les compositions de cet artiste sont restées en manuscrit. Deux concertos de violon et un trio pour deux violons et basse se trouvaient sous son nom chez Breitkopf et Härtel, il y a quelques années.

**JANNEQUIN** (CLÉMENT), **JANEQUIN**, ou **JENNERIN**, célèbre musicien du seizième siècle, vécut sous le règne de François 1<sup>er</sup>. Il y a du doute sur tout ce qui concerne ce musicien ; et d'abord on ne sait pas précisément si son nom de famille était *Jannequin* ou *Clément*. Si, suivant l'usage du temps où il vécut, il ne fut appelé *Jannequin* que par un diminutif de *Jean*, c'est-à-dire, *petit Jean*, on doit le considérer comme Belge, et son nom de famille serait *Clément* ; mais le silence de Guichardin sur un artiste si distingué, dans son énumération des musiciens de cette nation, et celui des autres auteurs à ce sujet, semblent confirmer l'opinion de ceux qui l'ont placé parmi les musiciens français. Dès lors on doit croire que le nom est *Jannequin*, et le prénom, *Clément*. Quant à l'assertion des auteurs qui le présentent comme élève de Josquin, rien ne la prouve, et le fait est au moins douteux. Les comptes de la maison des

rois de France font voir que Jannequin ne fut point attaché au service de François 1<sup>er</sup>, ni de son successeur ; il y a lieu de croire qu'il fut plutôt maître de musique de quelque église, peut-être à Lyon, où quelques-uns de ses ouvrages ont été imprimés. À l'égard de l'époque de la naissance de cet ingénieux musicien, elle paraît être indiquée dans une épître en vers adressée par lui-même à très-haute, très-excellente et très-illustre princesse la Roynne de France, laquelle se trouve en tête de l'ouvrage de sa composition intitulé *Oclante deux pseumes de David*, imprimé à Paris par Adrian Le Roi et Robert Ballard, en 1559. On voit, dans les quatre derniers vers de cette épître, que Jannequin était vieux et pauvre à cette époque ; d'où l'on peut conclure qu'il naquit dans les dernières années du quinzième siècle. Voici ces vers :

Doncq' en gré ce présent, très illustre princesse,  
Prends de ton Janequin, qui en poura vieilliesse  
Vivant, rien ne lui plaist fors que de t'honorer  
Par son art de musique, et ton loz décorer.

Il est vraisemblable que Jannequin, après avoir été, comme Goudimel, élevé dans la religion catholique, embrassa plus tard, comme lui, les opinions des réformés ; car ses premiers ouvrages sont des messes et des motets, et les autres, des chansons françaises, et des psaumes de Marot. Quoi qu'il en soit, voici tout ce que j'ai pu connaître de ses compositions : 1° Dans les recueils manuscrits des archives de la chapelle pontificale, à Rome, on trouve plusieurs messes de Jannequin (appelé dans ces manuscrits *Jannequin*, *Jannequin* et *Jennequin*), sur des motifs de chansons françaises. — 2° *Sacra cantiones seu motetæ quatuor vocum. Parisiis, in vico Cytharæ prope sanctorum Cosme et Damiani templum, apud Petrum Attaingnant musice Calcographum*, 1533, in-4° obl. — 3° *Chansons de la guerre et de la chasse, chant des Oyseaux, la Louette* (sic), le Rosignol. Paris, par Pierre Attaingnant et Hubert Jallet, 1537, petit in-4° obl. — 4° *Vingt-quatre chansons musicales à quatre parties par Clément Jennequin*. Paris, par Pierre Attaingnant, 1523, petit in-4° obl. Il y a une autre édition de ces chansons publiée par Attaingnant sans date, sous ce titre : *Chansons de Maître Clément Jannequin, nouvellement et correctement imprimées*, etc. — On y trouve de plus que dans les précédents recueils la chanson *Las poure cœur !* — 5° *Di Clément Jennequin et d'altri eccellentissimi authori vinetichque canzoni francesi a quattro novamente raccolti e revisiti per Antonio Gardano musico ; Libro primo*. Venezia per Ant.

Gardano, 1538, in-8° obl. Les autres musiciens dont il y a des chansons dans ce recueil sont Certon, Damien Hauricq, Headin, le Heurteur et Passereau. Un second livre, contenant des chansons des mêmes auteurs, a paru chez le même éditeur, dans la même année. — 6° *Inventions musicales de Jannequin : premier, second, troisième et quatrième livres, où sont contenus le caquet des femmes à cinq parties, la guerre; bataille; jalousie; chant des oiseaux; chant de l'alouette; le Rossignol; prise de Boulogne, etc.*, Lyon, par Jacques Moderne, 1544, in-4°. Jamais productions ne furent mieux nommées que celles qui sont contenues dans ce recueil; car toutes ces pièces sont réellement pleines d'inventions et d'une originalité dont on chercherait en vain quelque trace chez les autres musiciens contemporains de Jannequin. *Le caquet des femmes, la bataille ou défaite des Suisses à la journée de Marignan, et le chant des oiseaux*, sont particulièrement des morceaux qui indiquent chez leur auteur un génie supérieur. Ces trois pièces ont été chantées en 1828 dans l'école de musique dirigée par Choron; et malgré les difficultés excessives dont elles sont hérissées, elles ont produit un effet surprenant, rendues par un chœur de plus de cent jeunes chanteurs. Une autre édition de ces mêmes morceaux a été publiée à Paris sous ce titre : *Verger de musique contenant partie des plus excellens labeurs de maître C. Jannequin à 4 et 5 parties, nouvellement imprimé en cinq volumes, revus et corrigés par lui-même*, Paris, 1559, de l'imprimerie d'Adrian Le Roy et Robert Ballard, imprimeurs du Roy, rue Saint-Jean-de-Beauvais, à l'enseigne Sainte-Geneviève, in-4°. Le chant des oiseaux, à 4; le chant du rossignol à 4; le chant de l'alouette, à 4; la prise de Boulogne, à 4; la réduction de Boulogne, à 4; la bataille, à 4 (avec la cinquième partie ajoutée par Verdelot, sans y rien changer); le siège de Metz, à 5; la bataille, à 5; le caquet des femmes, à 5; la jalousie, à 5; la chasse au cerf, à 7, et la guerre de Renty, à 4, sont les pièces qu'on trouve dans ce recueil. Antoine Schmid dit dans son livre sur Octavien de Petrucci de Fossombrone (p. 224) que Tilman Susalo d'Anvers a reproduit exactement, en 1545, les six chansons de l'édition sans date donnée par Attaignant : c'est une erreur, car la chanson *Las povere eœur!* ne s'y trouve pas, comme on peut le voir par ce titre : *Le dixiesme livre contenant la Bataille à quatre de Clément Jannequin, avecq la cinquiemes partie de Phil. Verdelot si placet, et deux chasses de lièvre à quatre parties et le chant des Oyseaux à*

*trois. Correctement imprimé à Ancers par Tilman Susalo, l'an 1545, au mois d'aoust.* — 7° *Proverbes de Salomon mis en cantiques et ryme françoise, selon la vérité hébraïque, nouvellement composés en musique à quatre parties, par M. Clément Jannequin; imprimés en quatre volumes.* A Paris, de l'imprimerie d'Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1558, in-8° oblong. — 8° *Octante deux psaumes de David, traduits en rhythme (sic) françois par Clément Marot et autres, avec plusieurs cantiques nouvellement composés en musique à quatre parties par M. Clément Jannequin; à Paris, de l'imprimerie d'Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1559, in-8° obl.* 4 vol. On trouve des chansons de Jannequin dans les recueils dont voici les titres : 1° *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum, vario idiomate à vocum, etc. Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein excudat*; 1540, in 4° obl. — 2° *Trium vocum cantiones centum. Norimbergæ, ap. P. Petreum.* 1541, in-4° obl. — 3° *Le XI<sup>e</sup> livre contenant XXVIII chansons nouvelles à quatre parties.* Imprimé par Pierre Attaignant et Robert Jallet, à Paris, 1542, petit in-4° obl. — 4° *Le XII<sup>e</sup> livre, contenant XXX chansons nouvelles à 4 parties; ibid.* 1543. — 5° *Le XIII<sup>e</sup> livre, contenant XIX chansons nouvelles à 4 parties, ibid.* 1543. — 6° *Le XIV<sup>e</sup> livre, contenant XXIX chansons nouvelles à 4 parties. ibid.* 1543. — 7° *Le XV<sup>e</sup> livre, contenant XXX chansons nouvelles, à 4 parties; ibid.* 1544. — 8° *Le XVI<sup>e</sup> livre, contenant XXIX chansons annuelles (sic) à 4 parties; ibid.* 1545. — 9° *Le XVII<sup>e</sup> livre, contenant XIX chansons laigères (sic) tres musicales (sic) nouvelles à 4 parties, ibid.* 1545. — 10° *Septième livre de chansons nouvellement composées en musique à quatre parties par bons et excellents musiciens; à Paris, chez Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1557.* — 11° *Le huitième livre de chansons nouvellement composées, etc., ibid.* 1558. — 12° *Le deuxième livre du Recueil des recueils composés à quatre parties de plusieurs auteurs; ibid.* 1564, in-4°. Jacques Paix a donné quelques morceaux de Jannequin arrangés pour l'orgue dans son *Orgel Tabulatur*; Leuening, 1583, in-fol.

**JANOWKA** (THOMAS-BALTHAZAR), né à Kuttienberg, en Bohême, vers 1660, fut licencié en philosophie et organiste à Prague. Il est auteur d'un dictionnaire de musique, le premier qui ait été publié dans les temps modernes. Cet ouvrage, qui est de la plus grande rareté, a pour titre : *Clarissud Thesaurum magnæ artis mu-*

*sicæ, seu elucidarium omnium fere rerum ac verborum in musica figurati tam vocali, quam instrumentali obventurum, consistens potissimum in definitionibus et divisionibus; quibusdam recentioribus de Scala, Tono, Cantu, et genere Musicæ, etc., sententiis; varisque exquisitis observationibus in gratiam cupidorum hujus artis studiosorum diligenter, fideliter ac fundamentaliter alphabetico ordine compositum. Vetero-Pragæ, in magno Collegio Carolino, typis Georgii Laubau, 1701, in-8° de 324 pages. Ce livre ne devait être que l'introduction d'un ouvrage plus considérable que l'auteur promettait dans sa préface, mais qui n'a point paru.*

**JANSA** (LÉOPOLD), né en 1797 à Wildenschwert, en Bohême, est fils d'un fabricant de drap. Après avoir appris chez l'instituteur du lieu de sa naissance les principes de la musique, du violon, du piano et de l'orgue, il augmenta son habileté sur ce dernier instrument par les leçons de l'organiste Zizius, son parent. Pendant qu'il faisait à Brunn ses humanités et un cours de philosophie, il continua ses études de violon, et parvint, par ses efforts, à une grande habileté sur cet instrument. En 1817, il se rendit à Vienne pour y suivre les cours de droit : il s'y lia d'amitié avec quelques célèbres musiciens, qui devinrent ses modèles dans ses études. Encouragé par les succès qu'il avait obtenus dans quelques concerts, il se décida enfin à renoncer aux emplois qu'il espérait obtenir dans l'administration civile, et à suivre la carrière d'artiste. Il prit alors des leçons d'harmonie et de composition chez Emmanuel Fœrster, et se livra à des études sérieuses pour perfectionner son talent de violoniste, guidé par les conseils de son compatriote et ami Worzlschek, organiste de la cour. Tant de persévérance et d'efforts furent couronnés par le succès, et bientôt le nom de Jansa brilla à côté de ceux de Mayseder et de Boehm. En 1823, il entra au service du comte de Brunswick; mais il le quitta l'année suivante pour passer dans la chapelle de l'empereur. Après la mort de Schoppanzig, il continua les soirées de quatuors que celui-ci avait établies, et l'on dit que sous sa direction la perfection de l'ensemble dans l'exécution de ce genre de musique est devenue plus sensible. Depuis 1834, M. Jansa est devenu directeur de musique et professeur de violon à l'université impériale de Vienne : il est membre de la société de musique de Presbourg. Ses compositions jouissent de beaucoup d'estime en Allemagne : elles consistent en quatre concertos pour violon et orchestre; un rondeau concertant pour 2 violons principaux et orchestre, op. 33,

Vienne, Artaria; huit quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 8, 12, Vienne, Leidersdorf, op. 44, Vienne, Pennauer; trois trios pour 2 violons et violoncelle, op. 41, *ibid.*; trente-six duos pour 2 violons : op. 16, Vienne, Leidersdorf; op. 36, 43, 46, Leipsick, Peters; op. 47, Vienne, Diabelli; op. 56, Leipsick, Peters; beaucoup de solos, fantaisies, airs variés, etc.; un graduel pour 4 voix d'hommes, op. 6, Vienne, Leidersdorf; un offertoire pour ténor et violon solo, chœur et orchestre, op. 17, Vienne, Cappl, etc.

**JANSEN** (HENRI), né à la Haye en 1741, fut d'abord libraire à Paris, puis bibliothécaire du prince de Talleyrand, et enfin censeur impérial. Il est mort à Paris au mois de mai 1812. On lui doit la traduction d'un grand nombre d'ouvrages en général remplis d'intérêt, concernant les sciences, les arts et les antiquités, parmi lesquels on remarque : *Recueil de différentes pièces sur les arts*; Paris, 1786, 6 vol. in-12. On y trouve, au premier volume, une traduction de l'ouvrage d'Engel sur la peinture musicale.

**JANSEN** (JEAN-ANTOINE-FRÉDÉRIC), violoniste et pianiste, né en Allemagne, de parents danois. Après avoir fait des études de musique à Vienne, il partit pour l'Italie et s'établit d'abord à Venise, où il vécut misérablement comme professeur de musique. Fatigué de l'existence précaire qu'il avait dans cette ville, il s'en éloigna pour aller en 1817 à Milan, où il ne fut guère mieux favorisé de la fortune. Il y composait ou arrangeait de la musique pour quelques particuliers ou pour des marchands de musique; mais ces travaux étaient si mal payés, qu'il tomba dans une misère affreuse, et l'on peut dire exactement qu'il mourut de faim, au mois d'avril 1827, après avoir erré dans la ville pendant les deux derniers jours, sans faire connaître à personne sa situation. Quand on voulut lui porter du secours, il était trop tard : les sources de la vie étaient tarries. On connaît de cet infortuné : 1° Des thèmes variés pour violon, avec accompagnement de quatuor; Vienne, Diabelli, et Milan, Ricordi. — 2° Des duos pour 2 violons, *ibid.* — 3° Quelques morceaux pour divers instruments à vent. — 4° Des sonates pour piano et violon ou flûte, Milan, Ricordi. — 5° Des divertissements pour les mêmes instruments, *ibid.* — 6° Des sonates pour piano seul, *ibid.* — 7° Des exercices, rondeaux et polonaises pour piano seul, *ibid.* — 8° Des thèmes variés, *ibid.*

**JANSEN** (JEAN-HENRI-FRÉDÉRIC-LOUIS), cantor à Rhede, en Westphalie, né le 31 mai 1785 à Salzbeyerssum, près de Hildesheim, est mort à Rhede, le 28 janvier 1832. Il s'est fait connaître par un bon livre intitulé : *Die evangelische Kir-*

*chengesangskunde oder encyclopädisches Handbuch aller nützlichen Kenntnisse zur Ausführung eines erbaulichen, sowohl Gemeinde als Altar- und Chorgesanges in den evangelische Kirchen* (La science du chant de l'église évangélique, ou manuel encyclopédique de toutes les connaissances utiles pour l'exécution édifiante du chant choral, tant de la communauté que de l'autel dans les églises évangéliques); Jéna, Ch. Hochhausen, 1838, gr. in-8° de XIV et 278 pages. Cette édition est la deuxième : j'ignore la date de la première.

**JANSENNE** (Louis), né à Paris, chanteur agréable et ténor dramatique, reçut son éducation musicale dans l'école de musique religieuse dirigée par Choron, et en sortit en 1832 pour se vouer à la carrière du théâtre. Après avoir chanté dans plusieurs villes de France, il fut engagé au théâtre de Bruxelles, en 1839, comme premier ténor de l'Opéra-Comique. Il y fut attaché pendant deux années; mais après la faillite de la direction, en 1840, il accepta un engagement semblable au grand théâtre de Lyon. Plus tard il s'est retiré de la scène pour se livrer à l'enseignement du chant et a publié un recueil de bons exercices de vocalisation, comme préparation aux vocalises de Bordogni. Il en a été publié une édition à Berlin, chez Schlesinger, sous le titre : *Singübungen mit Piano-forte. Vorschule an den 36 vocalises von Bordogni*. On connaît aussi de cet artiste de jolies romances avec accompagnement de piano.

**JANSON** (JEAN-BAPTISTE-AIMÉ-JOSEPH), appelé *Janson l'aîné*, violoncelliste distingué, naquit à Valenciennes en 1742. Élève de son concitoyen Berteau, il eut sa manière large, et se fit remarquer par le beau son qu'il tirait de l'instrument. En 1766, il se fit entendre pour la première fois au concert spirituel. L'année suivante il accompagna en Italie le prince héréditaire de Brunswick, et fit partout admirer son talent. De retour à Paris en 1771, il y brilla pendant quelques années, puis fit un voyage en Allemagne. En 1783 il était à Hambourg d'où il se rendit en Danemark, en Suède et en Pologne. En 1789 il revint à Paris, et lorsque le Conservatoire fut organisé, en 1795, il en fut nommé professeur. Compris dans la réforme qui fut faite à cet établissement en 1802, il en eut tant de chagrin, qu'il en mourut, le 2 septembre 1803. Janson a fait d'excellents élèves. On a publié de sa composition : 1° Six quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 1; Paris, in-fol. — 2° Trois concertos pour violoncelle et basse, op. 3, ibid. — 3° Six sonates pour violoncelle et basse, op. 4, ibid. — 4° Trois concertos idem, op. 7; ibid. —

5° Six nouveaux concertos avec orchestre, op. 15, ibid.

**JANSON** (LOUIS-AUGUSTE-JOSEPH), frère du précédent, naquit à Valenciennes le 8 juillet 1749. Élève de son père, puis de son frère, il acquit sur le violoncelle un talent distingué. Arrivé à Paris en 1783, il entra à l'orchestre de l'Opéra six ans après. Sans égaler son frère pour la beauté du son, il était digne de se placer auprès de lui par son beau mécanisme d'archet et son habileté dans l'exécution des traits. Retiré de l'Opéra au commencement de 1815, après vingt-cinq ans de services, et à l'âge de soixante-six ans, il a vécu encore quelques années; mais j'ignore la date précise de sa mort. On a de cet artiste : 1° Six sonates pour violoncelle et basse. — 2° Six trios pour violon, alto et violoncelle.

**JANSEN** (CÉSAR), né à Paris le 11 avril 1781, a été élève de Xavier Lefebvre pour la clarinette, au Conservatoire de musique, dès la création de cet établissement, au mois de brumaire an V. Après avoir été employé pendant quelques années dans les orchestres des théâtres secondaires, il est entré à l'Opéra-Comique, vers la fin de 1814, en qualité de seconde clarinette, et s'est retiré en 1835, après vingt ans de service. Le talent d'exécution de cet artiste ne s'est point élevé au-dessus du médiocre; mais il mérite d'être mentionné ici pour une invention qui a été adoptée par beaucoup de facteurs d'instruments à vent, et qui a rendu plus facile le jeu de la clarinette et du basson avant la réforme complète de ces instruments; je veux parler des rouleaux mobiles mis à l'extrémité des clefs pour aider les doigts à glisser d'une clef à l'autre. En 1823 Janssen a présenté la première clarinette de ce genre à l'exposition des produits de l'industrie, au Louvre; il la reproduisit en 1827, et obtint alors un rapport favorable de la société d'encouragement, par l'organe de M. Franccœur.

**JANSSEN** (N.-A.), prêtre, né en Hollande, ancien organiste à Louvain, ancien professeur de chant au séminaire archiépiscopal de Malines, occupait cette position en 1845, mais s'en retira ensuite pour entrer dans un monastère de Chartreux. Il y resta environ une année; mais il n'en embrassa pas la règle, et, après avoir repris les habits de prêtre séculier, il se rendit dans sa patrie et y occupa une place d'organiste pendant plusieurs années. Postérieurement il est rentré en Belgique. On a de M. Janssen un livre qui a pour titre : *Les vrais principes du chant grégorien*; Malines, Hanicq, 1845, gr. in-8° de 236 pages. Ces vrais principes sont fort erronés en ce

qui concerne la tonalité ; car, s'appuyant sur certains passages des Mémoires de P. L. de Palestrina par l'abbé Baini, lesquels ne s'appliquent qu'à des cas particuliers mal indiqués par cet auteur, et qui sont en opposition manifeste avec les meilleures autorités du moyen âge, M. l'abbé Janssen veut bannir du plain-chant le demi-ton, qu'il nomme *chromatique* ( quoiqu'il soit certainement diatonique dans les 5°, 6°, 9°, 10°, 13° et 14° modes, transposés dans les huit tons vulgaires du chant ecclésiastique ) ; il ne l'admet même pas dans les cadences, où il était toujours sous-entendu, comme le prouvent Jérôme de Moravie et Tinctoris ; enfin, il le rejette également lorsqu'il est nécessaire pour éviter la relation de triton ou de quinte mineure, que repousse absolument la constitution tonale du plain-chant, dans l'ordre indirect comme dans l'ordre direct. Il n'a pas remarqué que certains chants, dont les demi-tons sont inséparables, ne sont que des transpositions de quelques-uns des quatorze modes dans plusieurs des huit tons vulgaires ; transpositions qui ont été faites parce que, dans leur diapason réel, plusieurs de ces modes étaient trop élevés pour les voix de la plupart des chœurs. C'est ainsi que des mélodies du neuvième mode ont été transposées dans le premier ton ; ce qui oblige à mettre le bémol à la sixième note, pour lui conserver le caractère que cette sixième note a dans le neuvième mode, tandis que les chants composés originairement dans le premier ton n'ont pas cette nécessité. C'est encore ainsi que quelques chants du treizième mode ont été transposés dans le septième ton, d'où résulte l'obligation d'élever la septième note de celui-ci par le dièse, lequel est sous-entendu, ou de baisser la quatrième note par le bémol, si la transposition s'est faite dans le cinquième ton. La constitution fondamentale de la tonalité du plain-chant repose sur les espèces de quintes et de quarts de chaque ton et de chaque mode : l'identité des tons vulgaires et des modes résulte des rapports de combinaisons de ces espèces de quintes et de quarts. Par l'ignorance ou l'oubli de ces principes, et dans le but unique d'éviter l'emploi du demi-ton, que le moyen âge a toujours conservé par tradition, on dénature les formes du chant lorsqu'il se présente des suites de notes où les relations de triton et de quinte mineure sont inévitables, et l'on fait d'affreuses cadences sans nécessité. Ce sont ces principes faux qui se sont répandus dans le diocèse de Malines et qui font du chant de l'église quelque chose d'étrange et de corrompu, inconnu aux auteurs des mélodies primitives. Sauf cette erreur, qui, malheureusement est fondamentale, le livre de M. Jans-

sen est digne d'estime par la méthode et par l'érudition. Il en a été fait une traduction allemande par M. J. E. B. Smeddinck, qui a paru sous ce titre : *Wahre Grundregeln des Gregorianischen oder Choralgesanges*, Mayence, Schott, 1846. Comme compositeur, M. Janssen a publié *Missa a 3 vocibus cum organo*; Mayence, Schott, quelques motets et des mélodies.

JANSSENS (JEAN-FRANÇOIS-JOSEPH), notaire et compositeur de musique à Anvers, naquit dans cette ville, le 29 janvier 1801. Il était fils de François-Bernard-Joseph-Antoine Janssens, directeur de musique à l'église Saint-Charles. Ses heureuses dispositions pour la musique se révélèrent presque au berceau : instruit par son père des éléments de cet art, à six ans il solfistait avec facilité ; à douze, il s'essayait dans la composition. De Lœuw, maître de musique de l'église Saint-Paul, lui enseigna l'harmonie, lorsqu'il eut atteint sa seizième année. En 1817, l'Institut royal néerlandais, d'Amsterdam, ayant ouvert un concours pour la composition d'une cantate sur un poème de H. Klyn, dont *la musique* était le sujet, Janssens concourut et obtint le second prix (1). Cet encouragement décida Janssens à se rendre à Paris pour y continuer ses études musicales. Son père avait eu autrefois des relations avec Lesueur : ce maître accepta la mission de diriger les travaux du fils. Après deux années de séjour à Paris, Janssens revint à Anvers. Ce fut alors que sa famille le détermina à choisir une profession dans les affaires et à ne s'occuper de son art que comme amateur. Il se détermina pour le notariat, entra dans une étude pour y faire son stage, et, par arrêté royal du 20 août 1826, fut nommé notaire à *Hoboken*, près d'Anvers. Cette position, toutefois, ne le détourna pas de son penchant irrésistible pour la musique. Déjà en 1821 il avait fait exécuter sa première messe à 4 voix, chœur et orchestre dans l'église Saint-Charles, pour la fête de Sainte-Cécile : le succès qu'elle obtint dans l'opinion de quelques artistes connaisseurs fut le signal d'une opposition envieuse qui ne cessa de poursuivre Janssens pendant toute sa vie. Le 2 février 1824, il fit représenter au théâtre d'Anvers *Le Père rival*, opéra comique qui obtint du succès, et qui fut suivi de *La jolie Fiancée*. Le succès d'un opéra, dans une ville de province, se borne à deux ou trois représentations. Huit jours après la première, la population nese souvient plus de la pièce ni de l'auteur. Janssens acquit bientôt la preuve de cette vérité : il en revint à la musique d'église. Sa première

(1) Le premier prix fut décerné à *Surmont*, autre compositeur anversois. (Voy. ce nom.)

messe (en *ut*) avait été livrée à l'impression, et il avait écrit des motets qui furent exécutés dans plusieurs églises d'Anvers. En 1825, il donna sa seconde messe (en *ré*) : la troisième (en *la*) a été considérée comme son œuvre capitale. Les applaudissements donnés à ces ouvrages firent nommer leur auteur directeur de la société d'harmonie d'Anvers. Cette circonstance le conduisit à écrire de la musique instrumentale, dans laquelle il montra autant de talent que dans sa musique d'église : on cite particulièrement de lui une symphonie intitulée *Le Lever du soleil* qui fut exécutée à la société d'harmonie et produisit une vive impression.

Le 17 janvier 1829, Janssens fut nommé notaire à Berchem, et deux ans après il fut appelé à Anvers en la même qualité. La révolution belge avait éclaté au mois de septembre 1830; un de ses résultats fut le siège d'Anvers en 1832. Pour se soustraire au spectacle des malheurs qui pesaient alors sur cette ville, Janssens entreprit un voyage en Allemagne. Arrivé à Cologne, il se logea dans un hôtel qui, dans la nuit même, fut dévoré par un incendie. Les papiers et la plupart des effets du voyageur anversoïis y furent anéantis : dans son effroi, il s'enfuit à Verviers, où M. Vieillevoye, artiste peintre, qu'il avait connu à Anvers, le recueillit. Quand il revint dans sa ville natale, ses amis remarquèrent que sa tête était dérangée. Bientôt la démence fut complète : il languit en cet état pendant deux ans et demi, et le 3 février 1835 il expira, au moment où il venait d'accomplir sa trente-quatrième année. Alors des hommages tardifs lui furent rendus; alors, seulement, Anvers comprit qu'elle venait de perdre un artiste qui l'honorait; artiste de cœur, qui avait sacrifié sa fortune au désir de s'illustrer dans son art. M. P. Genard a publié, en 1859, une notice en langue flamande, sous le titre : *Janssens; projet d'une biographie de ce compositeur*, Anvers, in-8°, avec le portrait de l'artiste; et M. Hendrickx, poète anversoïis, a fait imprimer : *Simple histoire. Bouclades biographiques à l'occasion du XXV<sup>e</sup> anniversaire de la mort de Jean-François Janssens*. Anvers, 1860, in-8°.

COMPOSITIONS DE JANSSENS : 1° Messe à 4 voix et orchestre (en *ut*), dédiée à la société d'harmonie d'Anvers; Bruxelles, Weissenbruch. — 2° Messe idem (en *ré*), 1825, inédite. — 3° Messe idem (en *la*), dédiée à M. Van Gobelshchroy, ancien ministre de l'intérieur; Anvers, Schott. — 4° Messe idem (en *ut*), 1829, inédite. — 5° Messe idem (en *mi* bémol), 1829, inédite. — 6° *Te Deum* (en *ré*) à quatre

voix, chœur et orchestre, inédit. Ce *Te Deum* a été souvent exécuté à Bruxelles, aux fêtes et cérémonies publiques. La première fois que je l'entendis, au baptême du prince royal (duc de Brabant), je ne connaissais rien de Janssens, mais je fus frappé du mérite de cet ouvrage, et je constatai que son auteur avait eu une belle organisation musicale. — 7° Environ vingt-cinq motets, psaumes, hymnes et antennes, tous avec orchestre, composés depuis 1821 jusqu'en 1829, et exécutés dans les églises d'Anvers et de Louvain. — 8° *Les Grecs*, ou *Missolonghi*, cantate avec orchestre. — 9° *Le Roi*, ode en musique, paroles de M. Rogier; Anvers, Contgen, 1831. — 10° Symphonie couronnée dans un concours, à Gand. — 11° *Le Lever du soleil*, symphonie à grand orchestre. — 12° Pot-pourri en harmonie sur des airs anversoïis. — 13° Air varié en harmonie. — 14° *Le Père rival*, opéra-comique. — 15° *La jolie Fiancée*, idem. — 16° Romances.

JAPART (JEAN), musicien belge du quinzième siècle, vécut en Italie, et paraît avoir été attaché en qualité de chanteur à la cour de Ferrare, où vraisemblablement il connut Josquin Deprés, qui lui a adressé sa chanson française à quatre voix :

Revenu d'oultre-mont, Japart,  
Je n'ai du sort que mince part.

Il est regrettable que jusqu'à ce jour on n'ait pas de renseignements positifs sur cet artiste, qui fut, sans aucun doute, un des meilleurs musiciens de son temps. Son nom même a été longtemps inconnu, et ce n'est que par des découvertes récentes dans les plus anciens monuments de la typographie musicale que l'on a retrouvé quelques-uns de ses ouvrages. Les deux premiers livres de la collection intitulée *Harmonice musices Odhecaton*, et imprimée par Ottaviano Petrucci de Fossombrone (Venise, 1501-1503), dont un exemplaire unique (malheureusement incomplet de quelques feuillets) a été retrouvé par le savant M. Gaspari (*voy. ce nom*), renferment plusieurs morceaux de Japart, et l'on en trouve aussi dans le troisième livre, dont un exemplaire, également unique, est à la bibliothèque impériale de Vienne (1). Dans le livre B, sont deux chansons à 4 voix de ce musicien, dont les premiers

(1) Voyez la description des deux premiers livres, par M. A. Cotelani intitulée : *Bibliografia di due stampi ignoti di Ottaviano Petrucci da Fossombrone*. Milano. Ricordi (s. d.); et celle du troisième livre dans *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone*, par Antoine Schmitt, p. 37-43.

mots sont : *Jay pris amours*, et *Je cuide*. Le livre A contient six autres chansons italiennes et françaises, toutes à 4 voix ; elles commencent par ces mots :

1. Nenciozza mia.
2. Je ne say plus.
3. Jay pris amours (avec une autre musique, sur le même thème).
4. Se congie pris.
5. Amours, Amours, Amours.
6. Tan bien mi son pensa.

Le troisième livre, marqué C, renferme six chansons de Japart à 4 voix, et une à cinq, à savoir :

- |                             |   |                                   |                                                                                         |
|-----------------------------|---|-----------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|
| A 4 voix :                  | { | 1. Fortuna dun gran tempo.        |                                                                                         |
|                             |   | 2. Loler mi fault ung carpentier. |                                                                                         |
|                             |   | 3. Il est de bonne heure.         |                                                                                         |
|                             |   | 4. De tous biens.                 |                                                                                         |
|                             |   | 5. Pour passer temps. . . . .     | { <i>discantus et bassus</i> }<br>{ <i>contraténor et ténor</i> } deux chansons en une. |
| Plus ne chascera sans gana. |   |                                   |                                                                                         |
|                             |   | 6. <i>Questa se chiama.</i>       |                                                                                         |

La chanson à cinq voix, dont les paroles sont : *Vray dieu d'amours*, est singulière ; pendant que le dessus, le ténor et la basse chantent les paroles françaises, les deux contratenors disent les litanies des saints. La chanson française, *De tous biens*, offre aussi une singularité remarquable, en ce qu'elle peut être chantée à quatre ou à cinq parties à volonté. *Le Contratenor* a pour inscription : *Canon. Hic dantur Antipodes*. La solution de cette énigme se trouve en prenant le chant de cette partie par mouvement rétrograde, ce qu'indiquent les mots *hic dantur antipodes*. Si l'on fait le canon, la chanson est à cinq voix ; mais si on ne le fait pas, elle est simplement à quatre. Ce morceau est fort bien fait : j'en ai pris une copie à Vienne, et je l'ai mis en partition.

**JARMUSIEWICZ** (JEAN), curé de Zaczersk, bourg de Gallicie, mort en 1844, a publié un traité de mélodie et d'harmonie, dans la composition de la musique, d'après un nouveau système, sous le titre : *Nowy system Muzyki*, en polonais et en allemand ; Warsowie, Sennewald. On a aussi de cet ecclésiastique un livre de chant grégorien noté en notation moderne, avec accompagnement d'orgue ou de piano, à l'usage des organistes de la Pologne, publié sous ce titre : *Choral Gregorjanski Rytualny historycznie objasniony ; na terazniejsze noty przelozony. Dla uzytku chorow Koscielnych z Akomp. Organu lub Forte pianu etc.* ; Vienne, Strauss. On trouve au commencement de ce livre un précis historique du chant divisé en deux parties, dont la première traite du système de solmisation attribué à Guido d'Arezzo, et la deuxième, du système de la gamme moderne. Jarmusiewicz n'a placé dans son livre

qu'un choix de chants pour les principales fêtes de l'année, commençant par les hymnes de l'Avent, puis les chants de la semaine sainte, les lamentations de Jérémie, les hymnes de Pâques, de l'Ascension, de la Pentecôte et de la Fête-Dieu, qu'il entremêle de chants polonais pour les offices des saints du pays ; puis viennent le *Te Deum*, les antienne de la Vierge, les intonations des psaumes et du *Magnificat*, suivies d'une messe pour les dimanches et fêtes ordinaires de l'année. Le volume est terminé par la messe des morts.

**JARNOWICK** (JEAN-MANE GIORNOVICCHI, connu sous le nom de), naquit à Palerme en 1745, suivant une note qu'il a placée lui-même sur le registre de la grande loge maçonnique de Berlin, en 1780. On s'est donc trompé dans les Biographies générales de Michaud, de Beauvais et de Rabbe, lorsqu'on a dit qu'il était né à Paris de parents italiens. Élève de Lolli, il devint par les leçons de ce maître un violoniste distingué. Les qualités de son talent étaient particulièrement une justesse parfaite, la netteté dans l'exécution des traits, et le goût dans le choix des ornements ; mais il tirait peu de son de l'instrument et manquait de largeur et d'expression. Arrivé à Paris vers 1770, il débuta au concert spirituel par le sixième concerto de son maître, où il ne réussit pas, parce que cette musique exige un caractère mâle d'exécution qu'il ne possédait pas ; mais il prit bientôt sa revanche dans son premier concerto (en la majeur), dont le style agréable et léger eut un succès d'enthousiasme. Dès ce moment la musique et le jeu de Jarnowick furent à la mode, et pendant près de dix ans l'artiste et ses ouvrages jouirent d'une vogue dont il n'y avait pas eu d'exemple jusqu'alors. Homme de

plaisir et d'une tournure d'esprit originale, il ne s'occupait pas assez de son talent; tel il avait été dans les premiers temps de sa carrière, tel on le retrouvait longtemps après. Son humeur était capricieuse, et le penchant qu'il avait pour le jeu et la débauche le poussait souvent dans des écarts condamnables. Dans la chaleur d'une dispute, on le vit un jour donner un soufflet au chevalier de Saint-Georges, son émule sur le violon, et la plus forte épée qu'il y eut alors en Europe. Celui-ci se contenta de dire: *J'aime trop son talent pour me battre avec lui.* Des circonstances plus graves, où l'honneur de Jarnowick était compromis, l'obligèrent à s'éloigner de Paris en 1779. Il se rendit en Prusse, où il fut engagé pour la chapelle du prince royal Frédéric-Guillaume II; mais son caractère altier et ses discussions perpétuelles avec Duport et les autres artistes de la musique du prince, l'obligèrent à quitter Berlin en 1783. Des voyages continus occupèrent alors son activité: il visita Vienne, Varsovie, Pétersbourg, Stockholm, et partout il eut des succès. Arrivé à Londres en 1792, il y joua dans les concerts qui y furent donnés à cette époque, et presque toujours il y fut applaudi. Malheureusement pour lui, Viotti arriva vers le même temps dans la capitale de l'Angleterre, et la supériorité de son talent plaça Jarnowick à un rang inférieur, comme cela était déjà arrivé entre eux dix ans auparavant, à Berlin. La jactance de Jarnowick n'y put tenir cette fois; et la première fois qu'il rencontra celui qu'il considérait comme son rival, quoique celui-ci n'en eût point, il l'aborda brusquement et lui dit: « Il y a long-temps que je vous en veux; vidons la querelle, apportons nos violons, et voyons enfin « qui de nous deux sera César ou Pompée. » Le cartel fut accepté, et Jarnowick vaincu dut se considérer comme placé bien au-dessous du grand artiste qui n'avait pas dédaigné cette lutte. Cependant il ne perdit pas courage; car avec ce ton gascon qui lui était familier, il s'écria: « Ma foi, mon cher Viotti, il faut avouer « qu'il n'y a que nous deux qui sachions jouer « du violon. »

Malgré cet échec, il aurait pu continuer de résider à Londres où il y a des admirateurs pour tous les genres de talents; mais sa conduite peu régulière, et surtout son arrogance habituelle envers les autres artistes, l'obligèrent encore à aller chercher fortune ailleurs. Dans une dispute qu'il eut avec le célèbre pianiste Jean-Baptiste Cramer, il porta l'insulte si loin, que celui-ci se crut obligé de lui proposer un duel, que Jarnowick n'accepta pas. Cette aventure le

perdit. Il quitta Londres en 1796 et se rendit à Hambourg, où il vécut quelques années sans emploi, s'y faisant entendre de temps en temps dans des concerts publics, mais cherchant surtout des ressources pour son existence dans le jeu de billard, où il était fort habile. Au commencement de 1802, il partit pour Berlin, et le 21 mars de cette année il y donna un concert où, bien qu'agé de cinquante-sept ans, il excita l'étonnement de ceux qui l'entendirent et fit éclater les plus vifs applaudissements. De là, il alla à Pétersbourg. Il y eut d'abord des succès; mais bientôt l'arrivée de Rode le fit oublier. Il mourut subitement en cette ville le 21 novembre 1804, en jouant une partie de billard. On a de cet artiste: 1° Quinze concertos pour le violon, qui ont été tous gravés à Paris. — 2° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1; Paris, Naderman — 3° Deux pour 2 violons, op. 2, 3, 16 et 24; Paris, Naderman, Janet et Sieber. — 4° Sonates pour violon et basse, *ibid.* — 5° Quelques symphonies exécutées au concert des amateurs et gravées chez Baillet, à Paris.

**JASPAR** (ANDRÉ), né à Liège le 18 décembre 1794, fut admis vers 1808 à suivre les cours de musique donnés à la cathédrale de Liège par M. Harsens, professeur distingué de cette ville. Il y reçut des leçons de violoncelle. Ses études de composition consistèrent principalement dans la mise en partition des quatuors de Haydn, Boccherini et Mozart. Vers 1830, M. Jaspar fut désigné pour diriger l'orchestre des concerts de la *Société d'Emulation* et de la *Société de Grétry*. Ce fut dans l'exercice de ces fonctions qu'il compléta ses connaissances dans l'art d'écrire, par l'étude des œuvres des grands maîtres. Appelé à remplacer son ami M. D. D. Doguet, maître de chapelle de la cathédrale, frappé de cécité, M. Jaspar occupa cette position et dirigea la chapelle depuis 1840 jusqu'en 1856. Depuis lors il n'a plus accepté de fonctions publiques. Ses premiers essais de composition datent de 1820: ils consistaient en cantates, quatuors pour instruments à cordes, *Apollon et les Muses*, prologue écrit pour la fête de Grétry et exécuté au théâtre de Liège, plusieurs ouvertures, symphonies exécutées aux concerts de la société d'Emulation, messe pour la fête de Sainte-Cécile, etc. Une partie seulement de ces ouvrages a été conservée par M. Jaspar. Ses ouvrages publiés sont ceux dont voici les titres: 1° *Folie du Tasse*, symphonie pour l'orchestre, n° 2; Liège, Muraille. — 2° *Retour des champs*, *idem*, n° 3, *ibid.* — 3° *Alma Redemptoris*, antienne pour ténor solo, chœur et orchestre, *ibid.*



— 4° *Te Deum* pour ténor solo, chœur et orchestre, *ibid.* — 5° *Salve Regina*, pour ténor solo, chœur et orchestre, *ibid.* — 6° 12 Motets à une et deux voix égales, contenant deux *O Salutaris*, *Alma Redemptoris*, *Litanies*, *Benedictus*, *Adoremus*, etc., avec accompagnement d'orgue, *ibid.* — 7° 12 Mélodies pour violon avec acc. de piano, dédiées à H. Léonard, *ibid.* Les trois premières seulement sont imprimées. *Ouvrages non publiés.* — 8° *Orage*, symphonie pour l'orchestre, n° 4. — 9° *Le Barde ébroué*, *idem*, n° 5. — 10° Symphonie (sans titre) n° 6. — 11° Les trois derniers livres de mélodies pour violon.

**JASPIS** (GODEFROID), savant allemand, vivait à Wittenberg, dans la première moitié du dix-huitième siècle. On a de lui une dissertation intitulée : *De Tibicinibus in funere adhibitis, ad illustrandum Malhæi, cap. IX, etc.*; Wittenberg, 1717, 4 feuilles in-4°.

**JAUCH** (JEAN-NÉPOMUCÈNE), pianiste et compositeur, est né à Strasbourg le 25 janvier 1793. On ignore qui dirigea ses études de piano, mais on sait que Spindler lui enseigna la composition. En 1814, Jauch fut nommé professeur de l'école normale primaire de Strasbourg. Les élèves de cette école étaient au nombre de cent à cent cinquante : le professeur établit pour eux une méthode d'enseignement simultané pour le piano, l'harmonie et l'accompagnement du chant des cultes catholique et protestant sur l'orgue. En 1830, il ouvrit dans la même ville un cours de piano simultané, divisé en 8 degrés de force, dont chacun exigeait un travail de six mois. Cette entreprise eut du succès, et le cours eut une existence de plusieurs années. Jauch a formé de bons élèves. Lui-même était pianiste habile et s'est fait entendre avec succès dans les concerts à diverses époques. Du reste, ni son style d'exécution, ni celui de sa musique, n'ont la gravité de l'art classique. Il a presque toujours sacrifié aux futilités de la mode et n'a recherché que la faveur de la foule vulgaire. Il est auteur de plusieurs concertos pour le piano, de sonates à 3 mains, de fantaisies et de variations pour piano seul ou avec accompagnement de clarinette et de flûte, dont la plupart ont été gravés à Paris chez Richault et chez Pacini. Jauch a écrit aussi un concerto de piano et une fantaisie avec orchestre qu'il a exécutés dans ses concerts à Strasbourg, en 1820 et 1822; mais ses œuvres n'ont pas été publiées. On a entendu de sa composition à la cathédrale de Strasbourg, en 1816 et 1818, des pièces d'offertoires composées pour des instruments à vent, et dont il est auteur. Enfin, on

connaît un *Recueil de pièces d'orgue composées par J.-N. Jauch*, professeur de musique à l'école normale de Strasbourg, op. 40, en 6 cahiers.

**JAUGTZER** (LOUIS), virtuose allemand sur le hautbois, était en 1802 employé dans la chapelle de l'évêque de Würzburg. Il a laissé en manuscrit quelques concertos pour son instrument.

**JAVALT** (LOUIS), compositeur, jouait de plusieurs instruments à vent; après avoir été attaché à la musique de plusieurs régiments, il fut employé comme sous-chef de musique dans la garde impériale. Il vécut à Paris dans les vingt premières années du dix-neuvième siècle. Musicien laborieux, il a publié un grand nombre d'œuvres pour la musique militaire et les instruments à vent, parmi lesquels on remarque : 1° Vingt suites de pièces d'harmonie; Paris, Gaveaux et Janet. — 2° Marches et pas redoublés pour musique militaire, livres 1, 2, 3; Paris, Janet. — 3° Fanfares pour 3 cors, 4 trompettes et trombone, liv. 1, 2; Paris, G. Gaveaux. — 4° Sextuors pour clarinette, flûte, hautbois, cor et 2 bassons n°s 1 à 6, *ibid.* — 5° Fantaisie pour instruments à vent, *ibid.* — 6° Trios pour clarinette, cor et basson, liv. 1, 2; Paris, Janet. — 7° Trois quatuors pour 4 cors, liv. 1, *ibid.*

Un fils de cet artiste (LOUIS-MARIE-CHARLES JAVALT), né à Paris le 17 décembre 1808, a été admis dans les classes de solfège de cette école le 2 mai 1816. Ses études préliminaires terminées, il a reçu des leçons de violon de Baillot, et a obtenu le second prix au concours de 1832, puis le premier en 1834. Il fut pendant plusieurs années premier violon solo à l'Opéra-Comique. J'ignore s'il a publié quelque composition pour son instrument.

**JAWUREK** (le P. VINCENT), né à Ledecz, près de Kuttenberg, en Bohême, le 7 décembre 1730, entra dans l'ordre de Saint-Dominique et fit profession le 7 août 1754, au couvent de Sainte-Madeleine. Il était habile violoniste, et pendant vingt ans il dirigea la musique du chœur de son monastère, pour lequel il écrivit beaucoup de musique restée en manuscrit. Après la suppression de son couvent, il se retira à celui de Saint-Egide, où il mourut dans les dernières années du dix-huitième siècle.

**JAWUREK** (JOSEPH), frère du précédent, bénédictin du couvent de Sazona, en Bohême, naquit à Beneschau le 16 août 1741. Fils de l'organiste et directeur du chœur de ce lieu, il apprit de son père les éléments de la musique, le violon, l'orgue et l'harmonie, puis il acheva

ses études littéraires et philosophiques chez les jésuites de Prague. Entré dans l'ordre des bénédictins en 1764, il fut ordonné prêtre cinq ans après. En 1774 il était déjà directeur de musique dans son couvent. On a de lui des sonates pour le violon, des préludes, des fugues et d'autres pièces pour l'orgue. Après la suppression de son couvent, il se retira dans le lieu de sa naissance, dont il fut nommé curé. Il continua de s'occuper de musique et de philologie. En 1796, une traduction de Télémaque, en langue bohémienne, fut publiée sous son nom. Il vivait encore en 1803, mais on n'a point de renseignements sur sa personne ni sur ses travaux depuis cette époque.

**JAWUREK** (JOSEPH), frère puîné des précédents, naquit à Ledecz le 21 septembre 1749. Dans sa jeunesse, il fut admis au séminaire de Kuttenberg, en qualité de chanteur de chœur, et il y fit ses humanités, puis il entra au séminaire de Saint-Louis (Wenceslas), à Prague, pour y jouer du violon dans la musique de l'église. Ayant achevé sa philosophie à l'université de Prague, il se livra uniquement à l'étude de la musique, particulièrement du violon, sur lequel il acquit une rare habileté. Après avoir été attaché au théâtre de Prague et à l'église des Carmélites, comme violoniste, il fut nommé directeur de musique des Chartreuses de Saint-Joseph. La suppression de ces monastères le plongea dans la misère : il mourut d'apoplexie au mois de mai 1805, dans une extrême indigence. Cet artiste a laissé en manuscrit quelques concertos, des sonates et des trios pour le violon, qui sont passés après sa mort dans la collection de M. Golhard Hlawka, organiste à Brzewnane, et ami de Jawurek.

**JAWUREK** (JOSEPH), fils du précédent, naquit à Prague en 1787, et reçut de son père des leçons de musique, puis il apprit l'harmonie et la composition sous la direction de Zenner, maître de chapelle d'une des églises de Prague. Vers 1816 il se fixa à Varsovie et y devint directeur de musique de l'église des Augustins, pour laquelle il a écrit diverses compositions religieuses. En 1825, il fut chargé de diriger l'orchestre des concerts. La publication d'un traité de la science de l'harmonie a été annoncée par Jawurek, en 1838 : l'ignore si l'ouvrage a paru. Cet artiste mourut subitement en 1840. Sa veuve obtint une pension sur la caisse de la Société des secours, fondée par l'association musicale de Varsovie, en récompenses des services rendus par son mari.

**JAY** (le docteur JEAN), né en Angleterre, professeur de musique, a eu pour premier maître

de musique J. Hindmarsh, qui a eu de la réputation comme violoniste, puis a été élève de François Philips. Il termina son éducation musicale sur le continent. En 1800, il s'établit à Londres et se livra à l'enseignement. Bachelier en musique dans l'année 1809, il reçut ensuite ses degrés de docteur à l'université d'Oxford. Cet artiste a publié des duos pour le chant et des chansons anglaises, plusieurs grandes sonates pour le piano, une ouverture, un duo hongrois à quatre mains, et beaucoup d'airs variés pour le piano.

**JEAN (SAINT)**, surnommé *Damascène* parce qu'il était de Damas, naquit en cette ville vers l'an 676. Son père, ministre du calife Abdoul-Melck, mais attaché au christianisme, confia son éducation à un religieux italien, captif racheté, qui lui inspira des principes de vertu et en fit un des plus savants hommes de son temps. Son rare mérite lui fit obtenir, jeune encore, l'entrée dans le conseil des califes et le fit nommer gouverneur de Damas. Pendant la durée de son pouvoir, il protégea publiquement les chrétiens. Le dégoût du monde qu'inspirait alors aux chrétiens orientaux la ferveur de leur foi, poussa Damascène à se démettre de sa charge et à distribuer ses richesses aux pauvres, puis il se retira dans la solitude de Saint-Sabas, près de Jérusalem. Placé pendant quelque temps sous la direction d'un moine qui le soumit à de rudes épreuves, il montra une patience inaltérable dans ce dur noviciat. Enfin il fut ordonné prêtre, et ses supérieurs, voulant employer utilement son profond savoir et son habileté dans la dialectique, le chargèrent de prêcher contre la secte des iconoclastes. Il parcourut la Palestine et la Syrie pour remplir sa mission évangélique, qui le conduisit jusqu'à Constantinople. De retour au désert, il s'occupa de la composition de nombreux ouvrages de théologie, réforma la liturgie de l'église grecque d'Orient, et composa une grande partie du chant de cette Église. Il mourut dans sa cellule de Saint-Sabas vers l'an 754, ou un peu plus tard, suivant l'opinion des auteurs grecs de la Vie des Saints.

L'examen du mérite des œuvres théologiques de saint Jean de Damas n'appartient pas à ce dictionnaire. Tout le monde sait que ce saint personnage unissait à une foi sincère un savoir étendu, et le génie de la méthode théologique. Il fut la lumière de l'Église d'Orient, comme saint Thomas a été plus tard celle de l'Église latine. Mais ici le Damascène doit être considéré comme le réformateur du chant de l'Église grecque, c'est-à-dire, comme ayant attaché son nom à l'un des faits les plus importants de l'histoire de l'art.

Les *Ménées*, ou vies des saints de l'Église grecque, et la plupart des auteurs anciens qui ont parlé de l'office divin et du chant de cette église, attribuent à saint Jean de Damas la restauration de ce chant, et la composition d'un grand nombre d'hymnes et de cantiques qui sont encore en usage. Il est certain que, prenant pour base de son travail le *Typique*, formulaire le plus ancien de l'office, dont l'original existait de son temps au monastère de Saint-Sabas, il en tira les *Canons*, les *Troparia*, ou antennes, strophes, répons et hymnes, et les *Stichera*, cantiques en vers, dont il composa une partie des mélodies (1). Les nombreux manuscrits qui existent dans les bibliothèques de l'Europe et dans les monastères de l'Orient attestent qu'il est en effet l'auteur de la plupart de ces mélodies. A la Bibliothèque impériale de Paris, on trouve, sous le nom de saint Jean Damascène, les *Stichera*, ou cantiques notés dans les manuscrits cotés 264, 265 et 270, in-fol. Le manuscrit n° 353 in-4° a pour titre *Hymni Cosmæ et J. Damasceni*. Ces manuscrits sont des douzième, quatorzième et quinzième siècles. A l'université de Cambridge est un volume in-fol. du treizième

siècle (n° 2214), intitulé *J. Damasceni Octoechus*. Un beau manuscrit de cet *Octoechus* est à la Biblioth. imp. de Paris, sous le n° 405, in-4°. La notation musicale en est d'une rare beauté. Pernes en a fait une copie, chef-d'œuvre de patience et d'exactitude, qui lui a coûté près d'une année de travail. Cette copie est maintenant dans ma collection de livres. Deux autres manuscrits de cet *Octoechus* sont à la bibliothèque impériale de Vienne (n°s III et CCVI). Le dernier est accompagné d'un commentaire de J. Zonare, qui n'est pas sans intérêt pour l'histoire de l'art, parce que l'auteur vécut au commencement du douzième siècle, et a connu des traditions qui ont été ignorées plus tard. Ce sont ces mêmes commentaires qui existent à la Bibliothèque impériale de Paris (n° 271, in-fol.), et dont le rédacteur du catalogue des manuscrits grecs n'a pas connu l'auteur. C'est enfin ce même commentaire qui est indiqué dans le catalogue de la bibliothèque Bodléienne (n° 48) sous ce titre *Anonymi Methodus Toû 'Oxtoíxeû*. La même bibliothèque renferme un manuscrit (n° 110) qui a pour titre *Hymni Damasceni et Octoechi Cosmæ* (1). La bibliothèque Laurentienne de Florence, celles de Saint-Marc de Venise et du Vatican, et la plupart des églises grecques, possèdent des recueils d'hymnes et de cantiques qui portent le nom de Damascène; enfin il se trouve dans ma bibliothèque un beau manuscrit du *Troparion*, dont la date remonte au quatorzième siècle, et dont les hymnes lui sont également attribuées. Nul doute donc sur la part importante que saint Jean de Damas a prise à la composition du chant de l'Église grecque d'Orient.

A l'égard de l'organisation de ce chant en un système régulier et tout différent de la musique de l'ancienne Grèce, il paraît également hors de doute qu'elle appartient en partie à ce Père de l'Église; mais il n'est pas exact de dire comme Villoteau (sans doute d'après les traditions qu'il avait recueillies en Égypte), qu'il a inventé la musique ecclésiastique grecque, ni d'affirmer, comme Allacci (2) et comme Zarline (3), qu'il fut aussi l'inventeur de la notation de cette musique. D'abord, je ferai remarquer que l'*Hagiopolitès* (voy. ce nom), certainement antérieur à saint Jean de Damas, puisqu'on y trouve encore les noms des cordes et la notation de la musique antique des Grecs, présente cependant déjà la forme

(1) Il n'est peut-être pas inutile de donner ici quelques renseignements sur les livres de l'Église grecque; car cette matière est en général peu connue, et la plupart de ceux qui l'ont traitée ont tout confondu. Ces livres sont : 1° Le *Typique*, livre général des prières qui se récitent à la messe, aux vêpres, aux matines, et dans les autres offices. — 2° Le *Liturgique*, qui régle les cérémonies de la messe, notamment les trois messes de saint Jean Chrysostome, de saint Basile le Grand et de saint Jacques. — 3° L'*Évangéliaire*, où les évangiles sont notés en signes musicaux pour être chantés et non simplement récités. — 4° L'*Apotolicon*, ou recueil des sentences des apôtres. — 5° Le *Lectonnaire*, peu différent du précédent, mais d'un ordre inférieur. — 6° Le *Psautier*, dont le chant est différent de celui de l'Église latine et se rapproche de celui des synagogues de l'Orient. — 7° L'*Octoechos*, livre général des prières du matin et du soir; c'est de ce livre qu'est tiré l'*Octoechos* noté, qui contient toutes les antennes et les hymnes de cette partie de l'office. — 8° Le *Tridion*, commun des saints. — 9° Le *Pentecostarium*, office noté depuis Pâques jusqu'à la Pentecôte. — 10° Le *Mémorial*, et 11° le *Ménologion*, livres des offices mensuels des martyrs. — 12° L'*Horologion*, livre d'heures. — 13 Les *Synaxaires*, vies des saints. — 14° Le *Pandeyrique*, éloges des saints. — 15° L'*Euchologe*, livre général des prières. — 16° L'*Hirmologion*, livre général des hymnes. — 17° Les *Troparia* et *Canons*, mélanges d'hymnes, de répons et d'antennes. — 18° Les *Stichera*, cantiques. — 19° *Papadika*, livre de chant à l'usage particulier des *Papas*, ou prêtres grecs. — 20° *Dike Megas*, recueil général du chant, qui contient le psautier, les heures, le service de toute la semaine, l'office du matin, et du soir, le pentecostaire, les communs et le *Ménologe*. Pour les détails, on peut voir les *Dissertationes et Observationes variorum de libris et rebus ecclesiasticis Græcorum*, de Léon Allacci (Paris, Cramoisy, 1644, in-4°); et le travail de Villoteau, *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*. (Description de l'Égypte, t. XVI, p. 368 et suiv., in-8°.)

(1) Ce Cosme, ou Cosmas, était de Jérusalem, et fut appelé à cause de cela *Hagiopolitès*. Il fut évêque de Majuma, vers 730, et composa beaucoup d'hymnes avec leurs mélodies pour l'*Octoechos*.

(2) De *libris Eccles. Græcorum*.

(3) De *Inst. Harmon.* 4<sup>e</sup> partie, c-VIII.

des huit tons du chant ecclésiastique, et qu'on y trouve les neumes de ces tons, qui dans le système du Damascène occupent une place importante. Ce qui paraît appartenir en propre à ce saint personnage, c'est l'abandon définitif de l'ancien système grec, dont la simplicité ne pouvait convenir aux hommes de l'Orient qui peuplaient alors les monastères, accoutumés qu'ils étaient au chant surchargé d'ornements inhérents à ces contrées, et qui se reproduit en toute circonstance, non-seulement dans les mélodies vulgaires de la Syrie, de l'Égypte, de l'Arabie et de la Perse, mais qu'on entend dans les églises chrétiennes du rit grec, dans celles de l'Éthiopie et de l'Arménie, dans les synagogues des juifs et dans les mosquées des musulmans. C'est donc ce système du chant orné que saint Jean a appliqué à son église, pour en rendre l'usage plus facile à des peuples qui y étaient accoutumés. Quant aux signes de la notation de cette musique, j'ai indiqué dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique* qui précède la première édition de ce dictionnaire (pag. LXX et suiv.), les motifs qui me font croire qu'il les a puisés dans l'ancienne notation de la musique antique de l'Égypte. Pour ne pas répéter ici ce que j'ai dit à ce sujet, je prie le lecteur de voir le passage dont ils'agit.

Il existe dans tous les monastères grecs et dans plusieurs bibliothèques de l'Europe un traité de la musique ecclésiastique attribué à saint Jean Damascène. La Bibliothèque impériale de Paris en possède deux manuscrits (n°s 2541 et 3688, in-8°, anciens fonds); il y en a quatre à la bibliothèque impériale de Vienne (122, 123, 306 et 307); en le trouve aussi à la bibliothèque Ambrosienne de Milan (noté O, 123), à celle de Munich (CCXXIII), au Muséum britannique, à la bibliothèque Bodleyenne, et dans plusieurs autres endroits. L'abbé Gerbert en a publié le texte en *fac simile*, dans le deuxième volume de son traité *De Cantu et musica sacra* (pl. VIII), d'après un manuscrit de l'abbaye de Saint-Blaise, qui a péri dans l'incendie de cette abbaye, en 1768. Cet ouvrage a pour titre : Ἀρχὴ τῶν ὁσίων ἁγίων τῶν σωματικῶν τῆς ψαλτικῆς τέχνης τῶν ἀνιόντων καὶ καλόντων σωματικῶν καὶ πνευματικῶν καὶ πέρας χειρωνακίας καὶ διολούβης συντεταγμένης εἰς αἰνῆν (Avec le secours de Dieu saint, commencement des signes de l'art du chant, des corps et des esprits ascendants et descendants de tous les Chéironomies, disposés d'après des règles établies). Ce traité renferme une exposition des signes de la notation singulière et compliquée qui est en usage dans les livres de chant de l'Église grecque, avec une explication, souvent fort

obscur, de leur emploi et de leur signification, et les règles des tons du chant et de leurs neumes ou formules. Villoteau a donné une traduction française de ce monument intéressant de l'histoire de la musique, dans son livre *De l'état actuel de l'art musical en Égypte* (1), avec la signification des signes en notation européenne. Son travail est d'autant plus précieux, qu'ayant appris le chant de l'Église grecque au Caire par les leçons d'un prêtre de cette communion, il a pu bien saisir le sens du texte qui avait été souvent une énigme insoluble pour Kircher, Forbel, Burney et d'autres.

Les divers manuscrits du traité de musique attribués à saint Jean Damascène offrent entre eux de considérables différences; quelques-uns même ont des parties entières qui n'existent pas dans d'autres. Par exemple toute la partie traitée par Villoteau, depuis la page 426 jusqu'à 438 (édition in-8°), manque dans les manuscrits de la Bibliothèque impériale et dans le *fac-simile* de celui de l'abbaye de Saint-Blaise. D'autres variantes ont été signalées par ce savant dans les divers manuscrits qu'il avait rapportés de l'Orient. Il y a lieu de croire que ces différences viennent des explications que les maîtres donnaient dans les monastères, et que les copistes introduisaient ensuite dans le texte. Un seul exemple doit démontrer que ces variantes appartiennent à des temps bien moins reculés que celui où l'ouvrage original a été composé; le voici. Une copie faite par un Grec nommé Emmanuel Kalos, en 1695, et qui a servi à Villoteau pour son travail, contient ce passage où il est parlé de saint Jean Damascène : *Les saints Pères, saint Jean Damascène et les autres saints chantaient dans l'Hagiopolite, où ils reposent* (2).

JEAN, prêtre du onzième siècle *Johannes Presbiter*, auteur d'un volumineux ouvrage intitulé *De Musica antica et nova*, dont le manuscrit est conservé au Mont-Cassin. L'abbé Gerbert en avait fait des extraits, qui furent consumés dans l'incendie de l'abbaye de Saint-Blaise, comme il le dit (*De Cantu et Musica sacra*, t. II, p. 60), et dont il n'a sauvé que le tableau des neumes lombards avec leurs noms et un fragment de préface noté, qu'il a publiés en *fac-simile*, planches X et XI du même ouvrage. Gerbert ne cite pas le nom de l'auteur; mais M. Danjou (voy. ce nom) a fait une notice de ce manuscrit et en a extrait les chapitres les plus importants avec des *fac-simile* de tableaux et

(1) Description de l'Égypte, t. XIV, p. 300 et suiv.

(2) De l'état actuel de l'art musical en Égypte (Description de l'Égypte, t. XIV, p. 300)

d'exemples précieux pour l'explication des neumes. Ce travail est en la possession de M. Stéphane Morelot, collaborateur de M. Danjou dans ses recherches musicales parmi les bibliothèques d'Italie, en 1847.

**JEAN DE BOURGOGNE**, en latin **JOHANNES DE BURGUNDIA**, est cité par Jérôme de Moravie comme ayant été un de ses maîtres de musique; ce qui indique que ce Jean de Bourgogne vécut dans les dernières années du douzième siècle ou au commencement du treizième. Bottée de Toulmon, d'après un passage mal entendu du vingt-sixième chapitre du Traité de musique de Jérôme de Moravie, a cru que ce musicien obscur était le véritable auteur du Traité de musique mesurée de Franco de Cologne (1); car, ainsi que plusieurs fureteurs de paperasses de l'époque, ce pauvre Bottée avait la manie de faire des découvertes contraires aux faits les plus notoires de l'histoire de la musique. Cette bêtise ne mérite pas de sérieuse réfutation. Ce qui paraît certain, d'après un auteur contemporain nommé **Pierre Picard** (voy. **PICARD**), dont le traité de musique mesurée est inséré dans la compilation de Jérôme de Moravie, c'est que ce Jean de Bourgogne avait fait une sorte de tableau des valeurs de notes de la musique mesurée, à laquelle il donnait le nom d'*arbre* (arbor).

**JEAN LE NEUVELLOIS** ou **DE NEUVILLE**, poète et musicien, était né au bourg de Neuville, en Champagne. Il florissait en 1193. Le manuscrit coté 7222 de la Bibliothèque impériale contient dix-neuf chansons notées de sa composition.

**JEAN**, duc de BRAINE, quatrième fils de Robert II, comte de Dreux, était frère de Pierre de Dreux, duc de Bretagne, surnommé *Mauclerc*. Jean de Braine mourut en 1239. Il cultivait la poésie et la musique. Les manuscrits de la Bibliothèque impériale nous ont conservé trois chansons notées de sa composition (voy. **Mss.** 7222 et 66, fonds de Cangé).

**JEAN**, surnommé l'*Orgueilleux* ou l'*Organeux*, c'est-à-dire l'*Organiste*, fut poète et musicien dans le treizième siècle. Il nous reste deux chansons notées de sa composition.

**JEAN LE CHARTREUX**, dit de *Mantoue*, fut un moine du quatorzième siècle, à la chartreuse de cette ville. Parmi les manuscrits du Musée britannique, on en trouve un assez volumineux en langue latine, intitulé *Libellus musicalis de ritu canendi vetustissimo et novo, pr. omnium quidem artium elsi varia*

*ait introductio ducti*, qui paraît avoir été écrit vers la fin du quatorzième siècle. Il est divisé en deux parties, et chacune d'elles en trois livres. Le premier livre de la première partie traite du *plain-chant*; le second, de la *division du monocorde*; le troisième des *consonances et de leurs espèces*. Dans le premier livre de la seconde partie, l'auteur explique la manière dont les anciens écrivaient la musique par les lettres de l'alphabet; dans le second il traite de la *solmisation*, et dans le troisième du *contrepoint*. Ce traité, coté n° 6525, et dont on trouve une copie (1) dans la bibliothèque de Gano, est indiqué dans le catalogue de cette bibliothèque comme anonyme; néanmoins, par une lecture attentive on découvre dans l'ouvrage même qu'il a été écrit par *Jean le Chartreux* de Mantoue, car on y lit ce passage (Paris 1, lib. 3): *Gallia namque me genuit et fecit cantorem, Italia vero qualemcumque sub Victorino Feltrensi, viro tam litteris græcis quam latinis affatim imbuto, Grammaticum et Musicum, Mantua tamen Italæ civitas indignum Carthusiæ Monachum*. L'auteur nous apprend (Paris 2, lib. 3, cap. 12) qu'il était né à Namur, qu'il y apprit le chant, mais que ce fut sous l'excellent professeur Victorin de Feltre qu'il étudia Boèce, et qu'il acquit une connaissance réelle de la musique. Il cite Marchetto de Padoue comme le premier qui ait écrit sur le genre chromatique, depuis Boèce, et dit que cet écrivain vivait un siècle avant lui, c'est-à-dire vers la fin du treizième siècle. Les traités de Marchetto sont en effet datés de 1274 et 1283. Gafori, dans son *Apologia adversus Spatarum*, cite cet auteur comme un critique de Marchetto, sous le nom de *Joannes Carthusinus*.

**JEAN DE CLÈVES**, ainsi nommé parce qu'il était né dans la ville de ce nom, fut musicien de la chapelle de l'empereur Maximilien 1<sup>er</sup> dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a fait imprimer : 1° *Cantiones sacræ quatuor, quinque et sex vocum. Augustæ Vindellicorum, apud Uhlardum*, 1559, in-4° obl. — 2° *Cantiones seu harmoniæ (quas vulgo moteta vocant) quatuor, quinque, sex, septem, octo et decem vocum, jam primum in lucem emissæ. Augustæ Vindellicorum*, 1579, in-4° obl. Trois

(1) *Rapport sur une publication de musique ancienne.* (Bulletin archéologique, t. II, p. 482.)

(1) J'ai dit dans la première édition de ce dictionnaire, d'après une fautive indication de Burney, qu'une copie manuscrite de l'ouvrage de Jean le Chartreux est à la bibliothèque du Vatican, sous le n° 8904; mais M. Danjou, qui a parcouru ce manuscrit, m'a informé que l'ouvrage qui y est contenu est le Traité de musique de Boèce.

molets et l'épithaphe en musique de l'empereur Ferdinand I<sup>er</sup>, à 7 voix, par Jean de Clèves, ont été insérés par Pierre Joannelli dans son *Novus Thesaurus musicus* (Venetiis, Ant. Gardano, 1568).

JEAN (MAITAR); voyez LOUIS (MANTRE JEAN).

JEAN IV, roi de Portugal, chef de la maison de Bragance, né en 1604, était fils de Théodore, septième duc de cette famille, et tirait son origine de Jean I<sup>er</sup>, roi de Portugal. La jeunesse de Jean IV fut vouée à l'étude des sciences et des arts, qui, après les soins qu'il donnait à son royaume, furent toujours l'occupation principale de sa vie. Ce prince était doué d'ailleurs de qualités aimables. Sa bienveillance naturelle le rendit cher au peuple portugais, aigri par les vexations de la cour d'Espagne. Depuis Philippe II, le Portugal n'était plus qu'une province espagnole. Une conspiration ourdie par Pinto Ribeiro, secrétaire du duc de Bragance, Miguel Almeida, l'archevêque de Lisbonne, et quelques autres, délivra enfin les Portugais de l'oppression, et plaça la couronne sur la tête de Jean IV, le 3 décembre 1640. Le caractère de ce prince manquait d'énergie, mais il sut s'attacher ses sujets par sa douceur, et se maintenir sur le trône par sa prudence et surtout par l'habileté de sa femme. Des conspirations formées pour lui ravir le trône furent découvertes, et les conspirateurs punis de mort. La guerre que lui fit l'Espagne tourna à l'avantage du Portugal; enfin les armes portugaises triomphèrent des Hollandais aux Indes et au Brésil, et la paix assura la tranquillité de Jean IV en 1654. Il n'en jouit pas longtemps, car il mourut de dépérissement, le 6 novembre 1656.

La musique avait été l'objet des études spéciales de ce prince, et il était devenu fort habile dans cet art. Une bibliothèque immense d'œuvres de musique des compositeurs de toutes les nations, depuis le milieu du quinzième siècle, fut rassemblée par son ordre et par ses soins; on peut juger de son importance par le catalogue qui en a été dressé par le libraire Paul Crasbeeck, et qui a été publié sous le titre de *Index de Obras que se conservo na bibliotheca Real de Musica*; Lisbonne, 1649, un fort volume in-4°. Cette riche bibliothèque a péri malheureusement dans le désastre de Lisbonne en 1756. Jean IV ne se bornait pas à cultiver la musique en amateur; il composait de la musique d'église, et quatre écrits sur cet art sortis de sa plume sont parvenus jusqu'à nous. Le premier a pour titre : *Defensa da la musica moderna contra la errada opi-*

*nion del obispo Cyrillo Franco* (Défense de la musique moderne contre l'opinion erronée de l'évêque Cyrille Franco), in-4° de 56 pages, sans date ni nom de lieu, mais vraisemblablement imprimé par Crasbeeck à Lisbonne, en 1649. L'écrit est daté de cette ville, le 2 décembre 1649, à la page 44. Ce petit ouvrage ne porte pas de nom d'auteur; mais on ne peut douter qu'il soit de Jean IV. 1° Machado le lui attribue dans sa Bibliothèque lusitanienne (t. II, p. 574); 2° un exemplaire qui se trouve à la Bibliothèque impériale de Paris est accompagné de cette note manuscrite : « L'auteur de ce livre est le roi de Portugal dom Juan IV. Il fut fait au 2 de décembre de 1649, comme l'on voit page 44, et en l'année 1666 on m'en fit présent à Lisbonne, comme d'un livre très-rare; » 3° au verso du feuillet qui est avant l'épître dédicatoire est un sonnet en langue portugaise dont les premières lettres des vers forment ces mots : EL REI DE PORTUGAL (Le roi de Portugal); 4° l'épître dédicatoire, adressée à Jean Lorenzo Rabelo, est signée : *Incertus Autor D. B. (Dux Bragantia)*; 5° et enfin, le titre de la traduction italienne de cet ouvrage (dont il sera parlé tout à l'heure) est entouré d'un cartouche composé d'instruments de musique, et surmonté de l'écusson des armes de la maison de Bragance.

L'opinion de l'évêque de Lorette Cyrille Franco, qui mourut à Rome avec la dignité de commandeur et administrateur de l'hôpital de *San-Spirito in Sassia*, avait été émise dans une lettre adressée par ce prélat à son ami Hagolin Gualteruzzi, datée du 16 février 1549, et insérée dans la collection des *Lettere illustri* publiée par Aldé Manuce à Venise, en 1567. Après avoir rapporté les éloges qui ont été donnés à la musique des anciens, Cyrille Franco exprimait avec quelque aigreur le regret que la musique moderne n'eût pas les mêmes qualités pour toucher l'âme, et se livrait à des critiques qui, bien que mordantes, n'étaient pas dépourvues de raison (Voy. CYRILLE FRANCO). C'est à cette lettre que le roi Jean IV entreprit de répondre dans l'écrit dont il est question. Il était un peu tard après un siècle pour réfuter les propositions de l'évêque; quoi qu'il en soit, le royal écrivain fait preuve d'érudition musicale dans son ouvrage. Son livre est terminé par trois exemples de musique à quatre parties, sans nom d'auteur, qui pourraient bien être de sa composition. Forkel, qui ne connaissait l'ouvrage de Jean IV que par la citation de Machado, s'est trompé en le plaçant dans sa *Littérature générale de la musique* (Allgem. Liter. der Mus.).

page 98), parmi les livres relatifs aux effets de la musique des anciens ; car il n'y est question que de l'éloge de la moderne sans comparaison avec l'autre. C'est aussi par erreur que ce savant bibliographe a donné la date de Perugia, 1666, pour celle de la traduction italienne de cet ouvrage : cette traduction, intitulée *Difesa della musica moderna contro le false opinioni del vescovo Cirillo Franco, tradotta di spagnuolo in italiano*, n'a point de date ni de nom de lieu. Il y a d'ailleurs lieu de croire que ce n'est point à Pérouse, mais à Venise que l'édition a été faite, car au bas du titre gravé on lit : *C. Dolcetta fece in Venetia*. Les exemples de musique qui se trouvent à la fin de l'édition originale ont été supprimés dans quelques exemplaires de la traduction.

Le deuxième ouvrage de Jean IV sur la musique est une dissertation sur une messe de Palestrina, qui a été publiée sous le voile de l'anonyme avec ce titre : *Respuestas a las dudas que se pusieron a la missa Panis quem ego dabo de Penestrina impressa en el libro 5 de sus missas*; Lisbonne, 1654, in-4°. Une traduction italienne de ce livre a paru sous le titre de *Riposte alli dubbii proposti sopra la messa Panis quem ego dabo del Palestrina, stampata nelle sue messe, tradotte di spagnuolo in italiano*; Rome, Maurizio Belmonte, 1655, in-4°. Enfin, Machado cite (Biblioth. lusit., t. II, p. 575), d'après l'histoire généalogique de la maison royale de Portugal, d'Antoine Gaetan de Souza, deux traités de musique composés par le même prince, et qui sont restés en manuscrit. Le premier était intitulé : *Concordancia da musica, e passos della Collegida dos mayores professores desta arte*; le second avait pour titre : *Principios da musica, quem farao seus primeiros authores, e los progressos que teve*. Il est vraisemblable que ces derniers ouvrages ont péri avec la bibliothèque royale de Lisbonne, lors du désastre de cette ville.

JEAN-ERNEST, prince de Saxe-Weimar, né le 29 décembre 1696, eut pour maître de musique et de violon son valet de chambre, G.-Christophe Eyllenstein, et devint par ses leçons un des violonistes les plus distingués de son temps. Il apprit aussi à jouer du clavecin et les règles de la composition, sous la direction de Walther, célèbre auteur du Lexique de musique connu sous ce nom. Neuf mois de leçons, dit ce maître, suffirent pour mettre le prince en état d'écrire dix-neuf morceaux de sa composition, dont six concertos pour le clavecin, qui ont été gravés in-fol. A l'âge de dix-neuf ans le prince entreprit un voyage pour augmenter ses

connaissances en musique; mais arrivé à Francfort-sur-le-Mein, il y mourut le 1<sup>er</sup> août 1715.

JEAN-PIERRE (JEAN-NICOLAS), né à Ventron (dépt. des Vosges), en 1811, exerça d'abord la profession d'horloger, à Nampoteine; mais un penchant irrésistible le porta à abandonner sa profession pour celle de facteur d'orgues. Sans avoir fait d'études préliminaires de cet art, et même sans avoir eu l'occasion d'examiner des ouvrages de facteurs habiles, il parvint à construire plusieurs bons instruments, particulièrement à Lusse, à la Neuville-sur-Raon, à Taintrux, arrondissement de Saint-Dié, à Bussang, près de Remiremont, et plusieurs autres de moindre importance. Mais ce qui recommande surtout M. Jean-Pierre comme mécanicien, c'est un instrument de son invention, très-ingénieux et très-compiqué pour l'accord de l'orgue, auquel il a donné le nom de *Métroton*. On en trouve la description et la figure dans le *Nouveau Manuel complet du facteur d'orgues*, par M. Hamel (tome III, § 447, et la figure, planche 42).

JEANNON (....), né à Lyon, au commencement du dix-huitième siècle, fut membre de l'Académie de cette ville. Il a lu dans les séances de cette société savante un *Discours sur l'harmonie*, dont le manuscrit est à la bibliothèque de Lyon, sous le n° 965, in-fol. On trouve dans cet ouvrage, daté de 1739, la description de l'effet du frottement des verres pour la production des sons : l'harmonica de Franklin est de beaucoup postérieur à cette date.

JEANNOTUS (CAMILLE), nom latinisé du compositeur ZANOTTI. Voyez ZANOTTI.

JEEP (JEAN), compositeur né à Dransfeld, en Saxe, vers 1580, a publié : 1° *Studenten Gertleins, newer lustiger welllicher Lieder, mit 3, 4, 5 und 6 Stimmen. Erster Theil* (Jardin des plus agréables chansons, à 3, 4, 5 et 6 voix, 1<sup>re</sup> partie); Nuremberg, 1607, in-4°. La seconde partie a paru en 1609, in-4°. La deuxième édition est de la même ville, 1614, et la troisième de 1617, in-4°. — 2° *Geistliche Psalmen und Kirchen Gesang D. Martini Luthers und anderer frommen Christen mit 4 Stimmen* (Psaumes et cantiques de M. Luther et autres, etc., à 4 voix); Nuremberg, 1607, in-4°. — 3° *Schöne ausserlesene liebe Tricinia hievor von Laurentio Medico in weltlichen Sprache aussgangen*, etc.; Nuremberg, 1610, in-4°.

JELENSPERGER (DANIEL), né près de Mülhouse, en 1797, apprit la musique dans son enfance, et fut employé à Mayence et à Offenbach dans des imprimeries lithographiques comme

copiste sur pierre. Une société s'étant formée à Paris pour l'impression de la musique par ce procédé, on fit venir d'Allemagne quelques jeunes gens qui en avaient une connaissance pratique, et Jelenasperger fut du nombre de ceux qu'on appela. L'entreprise ne réussit point, et le jeune artiste n'eut pendant quelque temps d'autre ressource pour vivre que d'accorder des pianos. Pendant ce temps, il faisait sous la direction de Reicha des études d'harmonie et de composition dans lesquelles il se distingua si bien, que son maître le désigna comme répétiteur de sa classe au Conservatoire, et qu'il y remplît ensuite les fonctions de professeur adjoint. En 1820, une association de compositeurs et de professeurs de musique se forma pour la publication de leurs ouvrages : elle commença ses opérations sous la raison commerciale *Zelter et C<sup>ie</sup>*. Un gérant était nécessaire pour cette maison. Reicha indiqua Jelenasperger, qui fut installé dans ces fonctions, et qui justifia par sa probité la confiance qu'on avait en lui. C'est dans cette position qu'il a été l'éditeur du *Traité de haute composition* de son maître, de la *Méthode de cor alto et de cor basse* de Dauprat, et de plusieurs autres ouvrages. Pendant ce temps, il travaillait à la rédaction d'un *Traité d'harmonie* sur un nouveau plan : ce livre parut à Paris, en 1830, sous le titre de *L'harmonie au commencement du dix-neuvième siècle et méthode pour l'étudier*; in-fol. et in-8°. Ce titre indique assez que le but de l'auteur est de traiter de l'harmonie en l'état où elle s'est trouvée de son temps, c'est-à-dire avec ses tendances vers une réunion constante de toutes les tonalités, au moyen des modifications actuellement usitées des notes naturelles des accords; malheureusement les procédés de ces modifications n'apparaissent pas dans l'ouvrage de Jelenasperger, car il y considère un certain nombre d'accords comme existant en eux-mêmes, et abstraction faite de toute idée de l'influence qu'ils exercent réciproquement l'un sur l'autre. C'est donc une vue particulière sur la construction absolue des principaux accords, à peu près semblable aux anciens systèmes de Rameau, de Roussier, et d'autres. Assez ingénieux en quelques parties, ce système, traité comme l'a fait Jelenasperger, a le défaut de manquer de simplicité, d'analogie, de substituer la méthode des cas particuliers à la méthode générale et féconde des deux accords parfaits et de septième dominante, modifiés par les lois du renversement, de la substitution, de la prolongation, de l'altération et de l'anticipation. On peut voir une analyse du

livre dont il s'agit dans la *Revue musicale* (t. X, pag. 147-150). L'ouvrage de Jelenasperger a été traduit en allemand par M.-A.-F. Hæsser, de Weimar, sous ce titre : *Die Harmonie des 19<sup>e</sup> Jahrhunderts, und die Art sie zu erlernen* (Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1833, in-4°). Lorsque M. Farrenc et M. Schott voulurent donner des traductions françaises de la méthode de piano de Hummel et du traité du chant en chœur de M. Hæsser, ils s'adressèrent à l'auteur de cette Biographie pour qu'il fit ces traductions; mais ses occupations ne lui laissant pas le temps nécessaire pour ces travaux, il indiqua Jelenasperger, qui en fut en effet chargé, et qui les fit bien. Cet artiste littérateur est mort à Mulhouse le 31 mai 1831, à l'âge de trente-quatre ans.

**JELICH (VINCENT)**, compositeur du dix-septième siècle, né à Saint-Vith sur le Rhin (Bas-Rhin), fut chanoine régulier de Sainte-Marie, à Zabern, en Alsace, et chapelain de l'archiduc Léopold. Ses ouvrages connus sont : *Parnassia militaria concentuum*, 1, 2, 3 et 4 vocum; Strasbourg, 1623. — 2° *Arion primus*, contenant 21 motets latins à 1, 2, 3, 4 voix; Strasbourg, 1628, in-4°. — 3° *Arion secundus*, consistant en psaumes pour les vêpres, à 4 voix; Strasbourg, 1628, in-4°.

**JÉLIOTTE (PIERRE)**, ou **JÉLYOTTE**, chanteur de l'Opéra de Paris, a eu beaucoup de célébrité. Il ne naquit pas dans le Béarn, comme le disent La Borde et tous ceux qui l'ont copié, mais dans les environs de Toulouse, en 1711. Après avoir appris la musique à la maîtrise de la cathédrale de cette ville, il fut attaché au chœur de cette église comme haut-contre (ténor aigu). La beauté de sa voix était incomparable : on en parla au prince de Carignan, qui avait l'inspection générale de l'Opéra, et qui le fit venir à Paris. Jéliotte débute à Paques de l'année 1733. Voici ce qui est dit de ce chanteur dans des mémoires manuscrits sur l'Opéra, volume très-curieux que j'ai acquis à la vente de Boulard en 1833. « **JÉLYOTTE** (*haute-contre*) : Cet acteur a coûté beaucoup d'argent à l'Académie (l'Opéra) pour le faire venir de Toulouse, où il étoit enfant de chœur (choriste). C'est une voix des plus belles, pour la netteté et les cadences. Il est grand musicien, et joue de beaucoup d'instruments; mais les débauches de toute espèce seront la cause de sa perte. » En 1738 Jéliotte avait douze cents livres d'appointements fixes, trois cents livres de gratification annuelle, et environ cinq ou six cents livres de gratifications extraordinaires. Ce traitement fut porté progres-



sivement jusqu'à trois mille francs d'appointements fixes, avec environ deux mille francs de gratification ordinaire et extraordinaire. Après vingt-deux ans de service, Jéliotte se retira, en 1755, avec une pension de quinze cents livres; mais il continua de chanter aux spectacles de la cour jusqu'au mois de novembre 1765. Cet acteur avait le mauvais goût des chanteurs français de son temps, et surchargeait la mélodie d'une multitude d'ornements qui en altéraient le caractère : mais outre sa belle voix, il possédait les qualités d'une expression très-dramatique et d'une connaissance parfaite de la musique. Il mourut à Paris, en 1782, dans un état voisin de la misère, et n'ayant plus d'autre ressource que sa pension, qui heureusement était insaisissable par ses créanciers. Il était compositeur de quelque mérite. En 1745 il donna à Versailles, pour le mariage du Dauphin, père de Louis XVI, un ballet intitulé *Zelisca*, qui fut fort applaudi. Il a aussi composé beaucoup de chansons, dont La Borde fait l'éloge.

**JENKINS (JEAN)**, compositeur anglais et virtuose sur la basse de viole, naquit en 1592, à Maidstone, dans le duché de Kent. Il acquit sur son instrument une habileté inconnue de son temps en Angleterre. Ayant été entendu par le roi Charles I<sup>er</sup>, il charma ce prince par son talent, et entra à son service. Lorsque la révolution éclata, Jenkins se retira à Kimberley, où il mourut, en 1678, à l'âge de quatre-vingt-six ans. Cet artiste avait écrit un très-grand nombre de pièces de viole, mais il n'en a rien fait imprimer, et beaucoup se sont perdues. On croit cependant qu'on en a recueilli une partie dans le recueil imprimé en Hollande sous ce titre : *Engels Speel-Thresoor van 200 der nieuwste Allemenden, Couranten, Sarabanden, Ayres, etc., gesteld door elf der Konstighste violisten deser tydt in England voor bassen viool, en ander speel gereetschap, mede 67 spelstukken als Allemenden, Couranten, etc., voor twee violen en bass, als mede een bassus continuus ad placitum* (Trésor musical anglais contenant 200 des plus nouvelles allemandes, courantes, sarabandes, etc., composées par onze des plus célèbres violistes qui vivent actuellement en Angleterre, etc.); Amsterdam, 1664, in-4°. Les seules compositions que Jenkins a publiées sont : 1° une partie du poème de Benlowes intitulé *Theophila, or love's sacrifice*, à plusieurs voix. — 2° *Twelve sonatas for two violins and a bass, with a thorough-bass for the organ* (Douze sonates pour deux violons et basse, avec la basse continue pour l'orgue); Londres, 1666, in-fol. Ce dernier ouvrage a été réimprimé à Amsterdam,

en 1664. Smith a inséré quelques airs de Jenkins dans sa *Musica antiqua*, et Burney a placé un trio du même artiste intitulé *Le Concert des cinq cloches (The five Bells concert)* dans le 3<sup>e</sup> volume de son Histoire de la musique (p. 411 et suiv.).

**JENNEQUIN (CLÉMENT)**; Voyez JANNEQUIN.

**JENSEN (J.-PIERRE)**, flûtiste à la chapelle royale de Copenhague, est considéré comme un artiste distingué. Il a publié environ vingt-cinq œuvres de fantaisies et de duos pour flûte à Copenhague, chez Lose, et à Hambourg, chez Cranz.

**JÉRÔME (SAINT)**, en latin *Hieronimus*, le plus savant des Pères de l'Eglise latine, naquit de parents chrétiens, à Stridon, sur les frontières de la Dalmatie. Après avoir étudié à Rome les belles-lettres dans l'école des grammairiens Donat et Victorin, il se fit baptiser, et reçut le nom sous lequel il est connu, puis, ayant atteint l'âge de trente ans, il voyagea en Allemagne, dans la Gaule, et dans l'Orient, où il augmenta ses connaissances par ses études sous les maîtres les plus célèbres. Dégoûté du monde, il se retira dans un désert de la Syrie, et s'y livra dans la solitude au travail et à la méditation. C'est alors qu'il écrivit la Vie de saint Paul, le premier de ses ouvrages. En butte aux persécutions des schismatiques, il dut quitter sa retraite, erra dans diverses contrées, puis retourna à Rome, où le pape Damase le prit sous sa protection, et le chargea de travaux considérables. Après la mort de ce pape, Jérôme fut de nouveau attaqué par ses ennemis : il retourna dans la Palestine, s'y retira dans un monastère, y continua d'écrire et mourut le 30 septembre 420, à l'âge de quatre-vingt-neuf ans. On trouve dans beaucoup de manuscrits de la plupart des grandes bibliothèques une épître à Dardanus (*Epistola Hieronymi ad Dardanum*) attribuée à saint Jérôme, et qui contient la description et les figures de plusieurs instruments de musique, entre autres d'un orgue pneumatique formé de plusieurs tuyaux et de deux peaux d'éléphant; ce qui donnerait à l'Orgue à vent une très-grande antiquité, si Jérôme était réellement l'auteur de ce morceau; mais les meilleurs critiques ont contesté l'authenticité de celui-ci, qui d'ailleurs n'est pas mentionné dans la nomenclature que saint Jérôme a faite lui-même de ses divers écrits. Il y a lieu de croire que la composition de cette épître ne remonte pas au delà du huitième ou du neuvième siècle, et qu'elle appartient à un autre Jérôme (Voy. le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, dans la première édition de cette Biographie, t. I<sup>er</sup>, p. 554.)

**JÉRÔME DE MORAVIE**, dominicain du treizième siècle, fut désigné sous ce nom parce qu'il était né dans la province de l'empire d'Autriche située entre la Bohême et la Hongrie. Il vécut vers le milieu du treizième siècle, dans le couvent de la rue Saint-Jacques, à Paris, et y fut le contemporain de saint Thomas d'Aquin. Ce moine est auteur d'un traité de musique (1) dont le manuscrit, qui paraît être unique, a été légué à la maison de Sorbonne de Paris par Pierre de Limoges, sous la condition qu'il serait attaché avec une chaîne dans la chapelle de ce collège. Simler, qui a eu connaissance de ce manuscrit, mais d'une manière imparfaite, désigne Jérôme sous le nom de *Moravus*, au lieu de *Moravus*; il a été copié dans cette faute par Walther, auteur du *Lexique de musique*. Le manuscrit, qui a passé de la Sorbonne à la Bibliothèque impériale de Paris (sous le n° 1817 in-fol. du supplément, fonds de Sorbonne, ancien n° 1244), ne laisse aucun doute sur les noms et la profession de l'auteur, car on y lit au commencement : *Incipit tractatus de musica compilatus à Fratre Hieronymo Moravo, ordinis Fratrum Prædicatorum* et à la fin : *Explicit tractatus de musica Fratris Hieronymi de Moravia, ordinis Fratrum Prædicatorum*.

L'ouvrage est renfermé dans un volume écrit sur vélin, petit in-fol., et composé de 187 feuillets. L'écriture en est difficile à lire, et surchargée d'abréviations. Les exemples de musique sont écrits d'une manière correcte. Après une préface (*prologus*) on trouve la matière du livre divisée en vingt-huit chapitres. Les PP. Quétil et Échard ont publié une partie de la préface et la table des chapitres dans leur *Bibliothèque des écrivains de l'ordre de Saint-Dominique (Scriptor. Ordin. Prædicator., t. I, p. 159 et seq.)*; ils ont été copiés par Prochaska (*Commentarius de secularibus liberalium artium in Bohemia et Moravia factis*, p. 123), et par Diabacz, dans son *Dictionnaire historique des artistes de la Bohême* (t. II, p. 333 et suiv.). M. Coussemaker a reproduit la table des chapitres dans son livre intitulé *Histoire de l'harmonie au moyen âge* (p. 213). Les premiers chapitres ne renferment que ce qu'on trouve dans les traités des temps antérieurs et dans les contemporains : ce sont des dissertations sur l'objet de la musique, son nom, sur son invention, la division de ses

parties, et son excellence. Au dixième chapitre et dans les suivants jusques et y compris le vingt-cinquième, Jérôme entre véritablement dans le sujet et traite des notes, des gammes, de la mutation du nom des notes dans les trois modes par bémol, par bécarre et par nature, des sons et des intervalles, des proportions arithmétiques et géométriques, des dimensions et de l'usage du monocorde, des tons, de l'introduction des antennes et des intonations des psaumes, des diverses manières de chanter le demi-ton du B-mi et du B-fa, etc. Le 26<sup>e</sup> chapitre, intitulé : *De modo diverso secundum diversos faciendi novos regulariter, simul et cantandi omnes species ipsius discantus*, et le 27<sup>e</sup>, qui a pour titre : *Et ultimo in tetrachordis et pentachordis musicis instrumentis, puta in viellis et similibus, per consonantias chordis distantibus mediis vocum inventionibus*, sont les plus importants de l'ouvrage. Le 26<sup>e</sup>, qui commence dans le manuscrit au feuillet 128, et qui est un des plus longs de l'ouvrage, renferme la plus grande partie des *Traité de Franco* de Cologne, de Jean de Garlande et de Pierre Picard (voyez ces noms); il contient une multitude de passages du plus haut intérêt sur la notation, la mesure musicale et l'harmonie, que Jérôme divise en diverses espèces, appelées *discantus, organum, duplex organum, conductus* et *methetus*, et dont il donne les règles. Le chapitre 28<sup>e</sup> est un monument unique dans ce qu'on connaît jusqu'à ce jour; car il fournit une instruction à peu près complète concernant les dimensions, l'accord et l'étendue des divers systèmes d'instruments à archet du treizième siècle et des temps antérieurs, lesquels ont été connus sous les noms de *rubebbe* (rebec) et de *vielle* (viole). Quoique Jérôme de Moravie ne se donne que comme un compilateur de divers ouvrages sur la musique, nous ne connaissons point jusqu'ici de manuscrit où cette matière soit traitée avec tant d'étendue et d'une manière si claire. Pernes, à qui l'on doit une intéressante Notice du manuscrit de l'ouvrage de Jérôme, insérée dans la *Revue musicale* (t. II, p. 457-467, et 481-490), y a donné la traduction de tout le 28<sup>e</sup> chapitre, avec des notes instructives et un commentaire. Ce chapitre et une partie d'un manuscrit du quatorzième siècle que je possède renferment tous les renseignements que nous ayons sur les instruments à archet, à cordes pincées et à clavier du moyen âge. J'ai fait autrefois un long travail sur l'ouvrage de Jérôme de Moravie, que j'avais dessein de publier avec sa traduction et qui devait entrer dans une collection d'auteurs inédits de *Traité de musique*: mais le temps me man-

(1) J'ai fixé la date de la composition de cet ouvrage en 1260, dans la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens*, t. V, p. 367 : c'était une erreur, car cette date est celle où Pierre de Limoges fit présent du manuscrit à la maison de Sorbonne. M. Ed. de Coussemaker a fait cette remarque dans son livre intitulé : *Histoire de l'Harmonie au moyen âge*, p. 35.

querait pour achever cette tâche, que M. de Coussemaker, beaucoup plus jeune, se propose de remplir. La collection des ouvrages de *Tinctoris* avec leur traduction, travail entièrement achevé, et le *Traité de musique de Boëse*, que je considère comme le meilleur pour la connaissance de la doctrine des anciens, seront les seuls travaux de ce genre que je mettrai au jour, sous les auspices de l'Académie royale de Belgique et avec l'appui du gouvernement.

**JERONIMO** (Le P. FRANÇOIS DE), Jérônimate portugais, né à Evora, en 1692, fut maître de chapelle de son couvent. Il se distingua par son habileté à traiter les compositions de musique d'église à un grand nombre de voix. Il a laissé en manuscrit : 1° Répons des matines de Saint-Jérôme à 4 chœurs, avec instruments de plusieurs espèces. — 2° Répons des mêmes matines à 4 voix sur le plain-chant. — 3° Répons de la semaine sainte. — 4° Répons des matines de saint Jean l'évangéliste qui se chantaient à Evora dans le jubilé séculaire de ce saint. — 5° Messe à 8 voix obligées ; ouvrage d'un grand mérite. — 6° *Te Deum laudamus* sur le plain-chant. — 7° Hymnes du Saint-Esprit, de saint Jérôme, des martyrs et des confesseurs, à 4 voix sur le plain-chant. — 8° Psaumes des vêpres et complies à 8 voix. — 9° Motets et vilhancio pour diverses occasions.

**JESTER** (ERNEST-FRÉDÉRIC), né à Koenigsberg, en 1745, fit ses études à l'université de cette ville, puis voyagea en Allemagne, en Suisse et en France. Nommé secrétaire de l'ambassade de Prusse à Vienne, il passa plusieurs années dans cette situation, qu'il ne quitta que pour être inspecteur de la Bibliothèque royale à Berlin, et enfin maître des forêts. Il fut le fondateur de la loge maçonnique de la Tête-de-Mort. Outre les ouvrages qu'il a publiés sur la chasse et l'emploi des bois, il a écrit la musique de plusieurs opéras, tels que *Freemann*, qui a été représenté avec succès à Berlin et à Hambourg, *Louise*, *La petite Marie*, *Le triomphe de l'amour*, *Esher*, etc. Jester est mort à Berlin, au printemps de 1822 ; ses restes ont été déposés, ainsi qu'il l'avait désiré, dans le jardin de la loge qu'il avait fondée.

**JESUS** ou **SENA** (BERNARD DE), moine franciscain, né à Lisbonne, en 1599, fit profession dans le couvent de Vianna, en 1615, et fut d'abord sous-chantre au chœur, puis définiteur du monastère, en 1650. Il mourut à Lisbonne, le 10 avril 1669. Le roi Jean IV l'estimait beaucoup, à cause de ses connaissances en musique et de sa belle voix. Il a laissé en manuscrit plusieurs services de musique d'église.

**JÉSUS** (ANTOINE DE), religieux portugais, né à Lisbonne, alla fort jeune à l'université de Coimbre, en 1636, et y enseigna la musique pendant la plus grande partie de sa vie. Il y mourut le 15 avril 1682. Ce moine a beaucoup écrit pour l'église : ses compositions étaient conservées en manuscrit dans la bibliothèque du roi Jean IV. On trouve dans la Bibliothèque lusitanienne de Machado, t. I, p. 300, l'épithaphe de ce musicien.

**JÉSUS** (Le P. GABRIEL DE), religieux portugais, né à Leyria, vers le milieu du dix-septième siècle, entra en 1676 dans un monastère à Alcobaca, dans l'Estramadure. Il était à la fois bon organiste, harpiste et contrepontiste instruit. Son principal ouvrage consiste en quinze motets, qui ont pour titre : *Quinze motets par as quinze estapoens da via sagra, com as lettras da escriptura sagrada competentes a coda estoras*. On les dit écrits d'un style noble et religieux : ils sont restés en manuscrit.

**JESUS-MARIA** (D. CHARLES DE), religieux portugais, né à Lisbonne, en 1713, mourut au monastère de Sainte-Croix, à Coimbre, en 1747. Il a fait imprimer un traité du plain-chant en langue portugaise, sous ce titre : *Arte de Canto chad* ; Coimbre, Antoine-Simon Ferreira, 1741, in-4°. L'auteur de cet ouvrage s'est caché sous le pseudonyme de *Luiz da Maya Croecer*.

**JEVES** (SIMON), vicaire de l'église Saint-Paul, à Londres, au commencement du dix-septième siècle, composa en société avec Henri Lawes les airs et les chansons des ballets qu'on exécutait devant le roi Charles I<sup>er</sup>. Il est mort à Londres, en 1662.

**JOACHIM** surnommé de *Magdebourg* (JOACHIMUS MAGDEBURGENSIS), musicien allemand, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. D'après la préface de l'ouvrage dont on trouve le titre ci-après, il paraît avoir occupé un emploi de *cantor* dans la Thuringe. On connaît sous son nom une collection de chants à quatre voix intitulée : *Chridliche und trostliche Fischgesange, mit 4 Stimmen, Erfurt, durch Georgium Baumann ; 1572, in-8° obl.*

**JOACHIM** (JOSEPH), violoniste de grand talent, est né le 15 juillet 1831, à Kjtse, près de Presbourg (Hongrie). Dès ses premières années il se fit remarquer par son heureuse organisation pour la musique. Admis comme élève au Conservatoire de Vienne, il y reçut des leçons du professeur de violon Joseph Böhm, Hongrois de naissance comme lui. Ses progrès furent si rapides, que lorsqu'il se rendit à Leipsick, en 1843, âgé seulement de douze ans, il y fit une vive impression sur les artistes, et l'on prévint dès lors la haute position qu'il a prise plus tard dans

son art. Il y continua ses études, sous la direction de Ferdinand David, et reçut des leçons de théorie et d'harmonie de l'excellent professeur Hauptmann. Dans les années suivantes, il se fit entendre avec succès aux concerts du Gewandhaus, et dans sa treizième année il excita le plus vif étonnement en exécutant la Concertante de Maurer pour quatre violons avec Ernst, alors dans tout l'éclat de son talent, Bazzini et David. En 1845 il fut applaudi à Dresde avec enthousiasme dans plusieurs concerts. Grandissant en talent chaque année, Joachim produisit un effet extraordinaire à un concert du Gewandhaus, par l'exécution d'un concerto très-difficile de Spohr, au mois de janvier 1848. En 1850 il quitta Leipzig pour faire une excursion à Paris, où il conquit tout d'abord une grande renommée parmi les artistes et les connaisseurs par sa grande et belle manière de rendre la musique classique, les quatuors des grands maîtres, les fugues de Bach, les concertos de Beethoven et de Mendelssohn; mais il n'y rechercha pas la popularité, ne donna point de concerts, et parut avoir voulu juger par lui-même de la situation de la musique dans la capitale de la France, plutôt que d'y conquérir une renommée pour sa personne. Dans la même année, Joachim accepta la place de maître de concert à Weimar, à la sollicitation de Liszt; mais cette petite cour n'offrait pas à l'excellent artiste des ressources suffisantes pour la production de son talent sérieux; il préféra donc celle de maître de concert à Hanovre, où l'on trouve de bons artistes dans la chapelle. Il prit possession de cette place en 1853. Au moment où cette notice est écrite (1861), Joachim est directeur de la chapelle royale, et le roi de Hanovre a la plus haute estime pour son talent. Il fait chaque année des voyages en Angleterre, en Allemagne, en Hollande et en Belgique. Le sentiment le plus pur et le plus élevé, un beau son, une justesse irréprochable, une grande variété d'archet, une dextérité merveilleuse de la main gauche, et l'intelligence parfaite du style de chaque auteur : telles sont les rares qualités du talent de Joachim.

**JOACHIMUS** ou **GIOVACCHINO**, moine de Clteaux et abbé du monastère de Flora, qu'il fonda, naquit en Calabre, vers l'an 1120, et mourut en 1202. Parmi les nombreux ouvrages qu'il écrivit, on trouve *Psalterium decem choridarum, lib. III, in quibus de Summa Trinitate, ejusque distinctione: de numero Psalmorum et eorum arcanis ac mysticis sensibus: de Psalmodia: de modo et usu psallendi simul et psallentium*; Venise, 1519, in-fol., et 1527, in-4°.

**JOANNELLI** (Petrus), musicien qui vécut dans la seconde moitié du seizième siècle, naquit à Bergame, de la famille de Gandino, ainsi qu'il le déclare lui-même au titre d'une rare et précieuse collection de motets dont il fut l'éditeur (*Petrus Joannellus Bergomensis de Gandino*). Il paraît qu'il fut attaché au service de l'empereur Maximilien II, à qui la collection dont il s'agit est dédiée, avec cette formule : *Sacratissimæ Rom. Cæsareæ Majestatis Vestræ, Vestrarumque Serenissimarum Celsitudinum, humillimus et deditissimus cliens, etc.* La collection a pour titre : *Novi Thesauri musici lib. I, II, III, IV et V. quo selectissime planeque novæ, nec unquam in lucem editæ Cantiones sacræ (quas vulgo moteta vocant) continentur octo, septem, sex, quinque ac quatuor vocum, a præstantissimis ac hujus ætatis precipuis Symphoniacis compositæ, quæ in sacra ecclesia catholica, summis solemnibusque festivitatis, canuntur, ad omnis generis instrumenta musica accomodatæ: Petri Joannelli Bergomensis de Gandino, summo studio ac labore collectæ, ejusque expensis impressæ; Venetiis apud Antonium Gardanum, 1568, 6 vol. gr. in-4°.* Les cinq premiers volumes, à savoir le *Cantus*, l'*Altus*, le *Tenor*, le *Bassus* et le *Quintus*, ont chacun 467 pages. L'impression est magnifique, et le papier de la plus grande beauté. Le frontispice a un bel encadrement avec des cariatides, le tout gravé sur bois. Chaque volume a en tête la préface, des pièces de vers latins à la louange des empereurs Ferdinand I<sup>er</sup>, Maximilien II et des archiducs Ferdinand et Charles, un beau portrait gravé sur bois de Ferdinand I<sup>er</sup>, l'écusson des armes impériales, celui de l'archiduc César-Auguste-Ferdinand, et enfin celui l'archiduc Charles d'Autriche. Le premier livre contient 45 motets à 4, 5, 6 et 8 voix; le second, 44 motets à 4, 5, 6, 7 et 8 voix; on en trouve 53 dans le troisième livre; le quatrième livre en renferme 38, dont deux à 12 voix; enfin, le dernier livre est entièrement consacré aux morceaux composés pour les obèques de l'empereur Ferdinand I<sup>er</sup>, et aux éloges de Maximilien II, des archiducs Ferdinand et Charles, des princes Rodolphe et Ernest, fils de Maximilien, d'Alphonse d'Este, duc de Ferrare, et du duc de Bavière Albert V : il est terminé par une pièce à 5 voix par Henri de la Court in *Memoriam Petri Joannelli hujus operis collectoris*, et par un *Te Deum* à 8 voix de Jacques Vael. Tous les compositeurs de ces motets furent attachés à la musique de la chapelle de l'empereur, à l'exception de quatre ou cinq, qui appartinrent à la chapelle du duc Albert de

Bavière; ce sont : Michel des Buissons, Jean Castileti, Jacques de Brouck, Jean Chaynée, Henri de la Court, Michel Deiss, Jean Deslins, Philippe le Duc, Guillaume Formellis, Antoine Galli, Christian Hollander, Jean de Clève, Jean Louis, Orlando Lasso, Étienne Mahu, François de Nieuport, André Pevernage, Adam de Ponte, Georges Prenner, Jacques Regnart, Simon le Roy, Lambert de Sainne, Pierre Speller, Alexandre Utendaler, Jacques Vaet, Verdière, Jacques de Wert, Georges Trehou, Matthias Zapfeliuss. La plupart étaient de simples chantres dans la chapelle impériale; mais tous font preuve d'un grand savoir dans l'art d'écrire avec pureté et dans les combinaisons du contrepoint. Les Lamentations de Jérémie, par Étienne Mahu, qui se trouvent dans ce recueil, sont une œuvre des plus remarquables, par le talent de la facture et par le caractère de tristesse profonde qui y est empreint. Cet ouvrage est d'autant plus précieux, que les compositions de Mahu, l'un des chefs de la vieille école allemande, sont très-rares. Plusieurs de ces musiciens ne sont connus que par la collection de Joannelli, ce qui lui donne un grand prix. Elle est d'ailleurs d'une grande rareté, parce que, suivant le titre, elle fut imprimée aux frais de Joannelli, qu'elle ne fut tirée qu'à petit nombre, et n'a point été mise dans le commerce, mais donnée en cadeau. L'exemplaire que je possède a en tête de chaque volume un feuillet où est peint en couleur le blason des comtes palatins du Rhin, ducs de Bavière, lequel est entouré du collier de la Toison d'or, avec cette inscription manuscrite : *Illustrissimo Serenissimoque Principi ac Domino Domino Guillelmo, comiti palatino Rheno, utriusque Bavarie Duci, etc. Domino suo colendissimo ac gratiosissimo, Petrus Joannellus de Gandino, Officii ac observantiae ergo Dono dedit* : Je l'ai acheté à très-haut prix en 1849, de M. Butsch, libraire antique à Augsbourg.

**JOAO VAZ BARRADAS MUITO-PAM, E MORATO.** *Voy. VAZ BARRADAS* (JEAN).

**JOBIN** (BERNHARD), luthiste distingué du seizième siècle, vécut longtemps à Strasbourg, et y fit imprimer un livre de pièces pour le luth en tablature, sous ce titre : *Das erste Buch neuer-lezner fleissiger etlicher viel schöner Lauten-Stuck, von artlicher Fantasiem lieblichen teutschen, frantzasischen und italienischen Liedern*; Strasbourg, 1572, in-fol.

**JOHANNES** (JEAN), facteur d'orgues du Brabant septentrional, vécut dans la première moitié du quinzième siècle. En 1429, il construisit dans l'église Neuve de Delft un orgue qui

lui fut payé cent vingt écus. On donna à cet instrument le nom d'*Ursula* (Ursule). Le sommier de ce monument de l'ancienne facture des orgues a été conservé à Delft. Johannes avait son atelier à Broda.

**JOHNSON** (ROBERT), ecclésiastique anglais, et musicien instruit, vécut à Londres, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a écrit des services et des antiennes qui sont en manuscrit dans plusieurs églises. Il a fait graver un recueil de fugues pour l'orgue, dont une deuxième édition a été publiée à Amsterdam, vers 1770.

**JOLAGE** (CHARLES-ALEXANDRE), organiste des Petits-Pères, à Paris, en 1750, est mort dans la même ville, en 1778. On a de sa composition : *Premier livre de pièces de clavecin*; Paris, in-fol., sans date.

**JOLY** (...), violoniste et marchand de musique, fut attaché à l'orchestre du théâtre Montansier vers 1790, puis, à celui des *Jeunes Artistes*, à Paris. Il est mort en 1819. On a gravé sous son nom : 1° Huit recueils de contredanses pour 2 violons; Paris, Frère et Sieber. — 2° *Andante varié* pour violon et violoncelle; Lille, Boehm. — 3° *Pot-pourri facile* pour guitare; Paris, Joly. — 4° Des sonates et des airs variés pour guitare, ibid. — 5° Six duos pour 2 violons; Paris, Imbault.

**JOMARD** (EDME-FRANÇOIS), géographe et archéologue, membre de l'Institut de France, et conservateur de la section de géographie et des voyages à la Bibliothèque impériale, est né à Versailles le 20 novembre 1777. Après avoir fait ses études au collège de cette ville, à l'ancienne École des ponts et chaussées, et enfin à l'École polytechnique, il fut admis comme professeur, en 1796, à l'École spéciale de géographie et du cadastre. En 1798 il fut du nombre des savants qui firent partie de l'expédition d'Égypte, ne revint en France qu'en 1802, et après avoir rempli plusieurs missions, fut chargé de la direction des travaux pour la publication de la grande *Description de l'Égypte*, dans laquelle il a fait insérer un grand nombre de Mémoires scientifiques, résultats de ses travaux pendant son séjour dans ce pays. La plupart des ouvrages qui ont fait la réputation de ce savant sont étrangers à l'objet de cette biographie : Jomard n'y est cité que pour un *Discours sur la vie et les travaux de G.-L.-B. Wilhem* (*voy. Bocquillon-Wilhem*), prononcé à l'assemblée générale de la Société pour l'instruction publique, le 5 juin 1842; Paris, Perrotin, 1842, in-8° de 126 pages, avec le portrait de B. Vilhem et un fac-simile de sa notation musicale.

**JOMELLI** (NICOLAS), célèbre compositeur

naquit le 11 septembre 1714, à Aversa, dans le royaume de Naples. Un chanoine de cette ville, nommé *Mozzillo*, lui enseigna les éléments de la musique dès ses premières années. A l'âge de seize ans, il se rendit à Naples, où il fut admis comme élève au conservatoire de *San-Onofrio*, où il reçut des leçons de Durante; mais, par des motifs maintenant inconnus, son père le retira de cette école et le plaça au conservatoire de *la Pietà de' Turchini*. Il y reçut des leçons de *Prato*, maître obscur, et de Mancini, artiste distingué de la grande école de chant italien. Feo lui enseigna la composition, et Leo lui donna des conseils sur le style dramatique et religieux. Le marquis de Villaroia assure que l'instruction musicale de Jomelli fut dirigée par Nicolas Fago; mais ce fait est en contradiction avec la notice de Saverio Mattei, qui tenait ses renseignements de Jomelli lui-même. D'ailleurs, il y a lieu de croire que lorsque ce grand musicien entra au Conservatoire de *la Pietà*, Fago ne vivait plus. Dans ses premières productions, Jomelli ne parut pas annoncer ce qu'il devint plus tard; suivant une notice que Piccinni a écrite sur ce grand artiste, il semblerait même qu'il n'avait reçu qu'une instruction médiocre dans les conservatoires de Naples, et qu'il n'apprit véritablement l'art d'écrire que lorsqu'il en fut sorti. Il ne faut sans doute pas admettre rigoureusement cette assertion; mais il est vraisemblable que lorsque Jomelli alla à Rome, il trouva chez les maîtres de cette grande école un style bien plus pur et plus large que ce qu'il avait puisé dans les traditions de l'école napolitaine, en général plus libres et plus appropriées à la musique dramatique. Or, suivant le projet qu'il avait alors d'écrire pour l'Eglise, il dut en effet étudier avec soin les compositions sévères des grands maîtres de Rome. Quoi qu'il en soit, les premiers ouvrages de Jomelli furent des ballets, qui ne furent pas remarqués; mais bientôt son génie prenant son essor, il écrivit des cantates où ses heureuses dispositions pour l'expression dramatique se firent apercevoir. Leo ayant entendu un de ces morceaux chez une dame, élève du jeune artiste, fut si transporté de plaisir, qu'il s'écria : *Signora, non passera molto, e questa giovane sara lo stupore e l'ammirazione di tutta l'Europa* (Madame, il se passera peu de temps avant que ce jeune homme devienne l'étonnement et l'admiration de l'Europe entière). Cette prédiction ne tarda pas à se réaliser. A l'âge de vingt-trois ans, Jomelli composa son premier opéra, intitulé *L'Errore amoroso*. Suivant la notice de Piccinni, il aurait si peu compté sur le succès de cet ouvrage, qu'il l'aurait fait représenter sous le nom d'un musicien peu

connu et peu estimé, nommé *Valentino*; mais la faveur qui accueillit cette production aurait enflammé le génie de Jomelli, qui dès lors se serait livré avec ardeur à la composition dramatique. Cette circonstance n'a point été connue du poëte Saverio Mattei, à qui l'on doit une intéressante notice sur ce maître. L'année suivante (1738) Jomelli donna au théâtre des Florentins son premier opéra sérieux, *Odoardo*, qui fut suivi de deux autres dans l'espace de plusieurs mois.

Déjà le nom du jeune artiste commençait à se répandre; ses derniers succès le firent appeler à Rome en 1720 : il y trouva un zélé protecteur dans le cardinal d'York. Ses deux opéras *Il Ricimero* et *l'Asianasse* y furent joués dans la même année. En 1741 il alla à Bologne pour y écrire *l'Ezio*. Mattei rapporte l'anecdote suivante sur son séjour en cette ville. Il était allé voir le P. Martini, déjà considéré comme un des plus savants musiciens de l'Italie, et s'était présenté à lui comme un élève qui désirait fréquenter son école. Le maître lui donna un sujet de fugue qu'il traita avec habileté : *Qui êtes-vous ?* lui dit Martini : *Vous moquez-vous de moi ? C'est moi qui veux apprendre de vous. — Mon nom est Jomelli ; je suis le maître qui doit écrire l'opéra pour le théâtre de cette ville. — C'est un grand bonheur pour ce théâtre d'avoir un musicien philosophe tel que vous, mais je vous plains de vous trouver au milieu d'une troupe d'ignorants corrupteurs de la musique.* Jomelli avoua plus tard qu'il avait beaucoup appris dans les conversations de ce maître; il ajoutait que si le P. Martini avait peu de génie, l'art avait suppléé en lui ce que la nature lui avait refusé.

Après avoir donné plusieurs grands ouvrages à Rome et à Bologne, Jomelli retourna à Naples, où il écrivit pour le théâtre Saint-Charles *Eumene*, qui eut un succès prodigieux; puis il alla à Venise, où sa *Méropé* excita de tels transports d'admiration, que le conseil des Dix le nomma directeur du Conservatoire des filles pauvres. C'est alors qu'il écrivit ses premiers morceaux de musique d'église, entre autres un *Laudate* à 2 chœurs et à 8 voix, qui est considéré comme une de ses meilleures productions en ce genre. Rappelé à Rome en 1748 pour écrire *l'Artaserse*, il trouva dans le cardinal Alexandre Albani un admirateur de son talent et un protecteur puissant. Vers le même temps, le mauvais état de la santé de Benicini, maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican, fit songer à lui donner un coadjuteur : le cardinal s'employa à lui faire obtenir cette place, qui lui fut en effet confiée, et dont il prit posses-

sien le 20 avril 1749. Piccinni rapporte à ce sujet une anecdote peu vraisemblable. Pour être nommé maître de chapelle de Saint-Pierre, il fallait, dit-il, subir un examen sévère; il ne se crut pas assez habile pour tenter l'épreuve, et ce ne fut qu'après avoir étudié sous la direction du P. Martini qu'il vint offrir de se soumettre au concours, qui toutefois n'eut pas lieu. Piccinni confond évidemment les époques, car ce fut huit ans auparavant que Jomelli vit le P. Martini à Bologne et qu'il en apprit les traditions du style d'église de l'ancienne école. D'ailleurs, la musique exécutée dans la basilique de Saint-Pierre est dans un style concerté beaucoup moins sévère que celle qu'on chante dans la chapelle Sixtine. Jomelli resta à Rome pendant cinq ans, et ne donna la démission de sa place qu'au mois de mai 1754, pour aller à Stuttgart s'installer dans la place de maître de chapelle et de compositeur de la cour, qui lui avait été offerte par le duc de Wurtemberg. On voit par ces dates, qui sont exactes, que Mattei s'est trompé lorsqu'il a fait aller Jomelli à Vienne en 1749, pour y écrire l'*Achille in Sciro* et la *Didone*, et le fait rester dans cette ville pendant dix-huit mois : c'est en 1745 qu'eut lieu le voyage de Vienne. Le même écrivain dit que Jomelli s'y lia d'amitié avec Métastase, et qu'il a souvent déclaré depuis lors qu'il avait plus appris dans ses conversations avec le célèbre poète que dans toutes ses études avec Feo, Leo et Martini. Les littérateurs ont beaucoup de penchant à mettre à haut prix les conseils qu'ils donnent aux musiciens; l'assertion de Mattei ne doit donc pas nous étonner : il croyait ce qu'il écrivait; mais Jomelli avait trop de sens pour comparer des choses qui n'ont aucune analogie. Feo et Martini lui avaient enseigné l'art d'écrire; Métastase lui suggérait des idées sur l'expression et l'effet dramatique : choses assurément fort différentes.

Pendant la durée du séjour de Jomelli à Stuttgart, qui fut de près de vingt ans, une modification assez remarquable se fit apercevoir dans sa manière. Soumis à l'influence de la musique allemande qu'il y entendait, il donna à sa modulation des transitions plus fréquentes, et renforça son instrumentation. Cette transformation, dont on trouve la preuve dans près de trente opéras qu'il écrivit alors, le mit en faveur près du prince dont il dirigeait la musique, et lui procura des succès en Allemagne, mais elle lui fut nuisible lorsqu'il retourna dans sa patrie. Les Italiens n'étaient alors sensibles qu'aux charmes de la mélodie : ils la voulaient dépouillée de tout ornement étranger; tout ce qui pouvait en détourner leur attention leur était importun. Les moindres modulations tourmentaient leur oreille, et

pour eux le son des instruments n'était que du bruit lorsqu'il se faisait remarquer. D'ailleurs, la longue absence de Jomelli l'avait fait oublier de ses compatriotes, et lorsqu'il retourna à Naples, il lui fallut en quelque sorte recommencer sa réputation; mais il était alors âgé de cinquante-huit ans : il avait plus d'expérience et de talent acquis, mais moins de jeunesse et d'abondance dans les idées. Il s'était retiré avec sa famille à Aversa, lieu de sa naissance, et avait établi un certain luxe d'ameublement dans sa demeure. Quelquefois il passait le printemps dans un lieu de plaisance près de Naples, appelé l'*Infrascata di Napoli*, et l'automne à *Pietrabbianca*, agréable retraite aux environs de cette ville. Ce fut dans ce lieu qu'il reçut du roi de Portugal la demande de deux opéras et d'une cantate pour lesquels il lui fit payer une somme de 1,200 ducats. Son *Armida*, qu'il écrivit pour le théâtre Saint-Charles, est certainement un de ses plus beaux ouvrages; peut-être même est-il plus complet que tous ceux qui étaient sortis de sa plume auparavant; néanmoins il n'eut pas de succès populaire : les artistes seuls en aperçurent le mérite. *Demofonte*, composition excellente, réussit encore moins qu'*Armida*; enfin l'*Ifigenia*, jouée en 1773, fut mal exécutée et tomba à plat. Tant d'échecs à la fin d'une belle carrière d'artiste plongèrent Jomelli dans une tristesse profonde, qui lui occasionna une attaque d'apoplexie. A peine rétabli, il composa une cantate pour la naissance du prince de Naples. Mattei assure que cet ouvrage était rempli de beautés : on le croira sans peine si l'on songe que l'admirable *Miserere* à deux voix, de ce grand musicien, est sa dernière production. Il l'écrivit sur la traduction italienne de Mattei, et en fit un chef-d'œuvre d'expression tendre et triste. Ce fut le chant du cygne, car à peine l'eut-il fini, que ce maître illustre, appelé à juste titre *le Gluck de l'Italie*, mourut à Naples, le 28 août 1774. Le 11 novembre suivant, on lui fit de magnifiques obsèques, où l'on exécuta une messe de *requiem* à deux chœurs, composée par le P. Sabbatini.

Pour bien apprécier le mérite de Jomelli, comme compositeur dramatique, il faut examiner quelles étaient les formes de l'art avant lui. Nul doute qu'il existât dans les partitions de Scarlatti, de Leo, de Pergolèse et de Vinci d'admirables morceaux, où l'invention de la mélodie brillait au plus haut degré; mais ces morceaux étaient peu développés; la coupe en était peu variée, et même il est permis de dire, sauf quelques exceptions, qu'elle n'était pas bien entendue pour les situations fortes; car dans les airs à deux mouvements l'*andante* ou l'*adagio* du com-

morceaux se reprenait après l'allegro, ce qui est contraire à la progression des passions. Jomelli ne fit point cette faute; il comprit la nécessité de maintenir jusqu'au bout la gradation de l'intérêt, et sut réaliser ce besoin de l'art avec une rare puissance de talent. Le premier entre les compositeurs italiens, il donna aussi au récitatif obligé l'énergie et la justesse d'expression dont cette belle partie de la musique est susceptible. Dans la musique d'église, s'il ne comprit point l'art comme les maîtres de l'école de Palestrina, s'il y porta une expression un peu trop vive des sentiments mondains, il fut du moins toujours noble, toujours pur. Sa messe de *Requiem*, son *Miserere*, son oratorio de la *Passion*, seront toujours des modèles de beautés réelles en leur genre. Jomelli avait l'esprit cultivé; il écrivait bien dans sa langue maternelle, en prose ainsi qu'en vers : Maitei cite avec éloges quelques-unes de ses poésies. Il était homme du monde, et s'exprimait avec élégance. Burney, qui le vit dans ses voyages, dit qu'il ressemblait beaucoup à Haendel, mais qu'il était plus poli et plus aimable. Cependant les portraits qu'on a de lui ne ressemblent point à ceux de l'auteur du *Monte*.

Les opéras connus de Jomelli sont : 1° *L'Errante amoroso*; Naples, 1737. — 2° *Odoardo*; même ville, 1738. — 3° *Ricimero*, Rome, 1740. — 4° *Asiaticasse*, même ville, 1741. — 5° *Méropé*, à Venise, même année, ouvrage qui obtint le plus grand succès. — 6° *Il Frastullo*, opéra buffa. — 7° *Sofonisbe*, opera seria. — 8° *Il Cresco*, en 1743. — 9° *Ciro riconosciuto*. — 10° *Achille in Sciro*, Vienne, 1745. — 11° *Didone*, même ville, 1745. — 12° *Eumene*; Naples, 1746. — 13° *L'Amore in maschera*, dans la même année et dans la même ville. — 14° *La Critica*, farce, en 1747. — 15° *Esio*; Naples, 1748. — 16° *L'Incantato*, Rome, 1749. — 17° *Isfenda in Tauride*, Rome, 1751. — 18° *Talestri*, même ville, 1752. — 19° *Attilio Regolo*, même ville, 1752. — 20° *Semiramide*, à Plaisance. — 21° *L'Ipermestre*, à Spolète, 1752. — 22° *Bajazette*, à Turin. — 23° *Demetrio*, à Parme. — 24° *Penelope*; Stuttgart, 1754. — 25° *Enza nel Lazio*, ibid., 1755. — 26° *Il Re pastore*, ibid. — 27° *Didone*, nouvelle musique, ibid. — 28° *Alessandro nell'Indie*, ibid. — 29° *Nitteti*, ibid. — 30° *La Clemenza di Tito*, ibid. — 31° *Demofonte*, ibid. — 32° *Il Fedente*, ibid. — 33° *L'Isola disabitata*, ibid. — 34° *Endimione*, ibid. — 35° *Vologeso*, ibid. — 36° *L'Olimpiade*, ibid. — 37° *La Schiava liberata*, ibid. — 38° *L'Asilo d'Amore*, ibid. — 39° *La Pastorella illustre*, ibid.

— 40° *Il Cacciatore deluso*, ibid. — 41° *Il Matrimonio per concorso*, ibid. — 42° *Armida*, Naples, 1771. — 43° *Demofonte*, avec une nouvelle musique, même ville, 1772. — 44° *Isfenda in Aulide*, même ville, 1773. CANTATES : 1° *Perdono amata Nice*, à voix seule avec instruments. — 2° *Giusti Numi*, idem. — 3° *E quando sara mai*, idem. — 4° *Partir conviene*, idem. — 5° Cantate pour deux sopranos. ORATORIOS : 1° *La Passione di Giesu-Cristo*, à 4 voix, chœur et orchestre. — 2° *Isacco, figura del Redemitore*, idem. — 3° *Betulia Liberata*, idem. — 4° *Santa Elena al Calvario*, idem. MUSIQUE D'ÉGLISE. 1° *Dixit*, à quatre voix. — 2° *In convertendo*, psaume à 2 voix et orchestre. — 3° Répons de la semaine sainte à 4 voix. — 4° *Dixit*, à huit voix en deux chœurs. — 5° *Miserere* à 8 voix en deux chœurs. — 6° *Cinq messes* à quatre voix, orchestre et orgue. — 7° *Messe de requiem*, à 4 voix, orchestre et orgue. — 8° *Confitebor* à 3 voix. — 9° *Laudate* à 4 sopranos et deux chœurs. — 10° *In convertendo* à six voix concertantes et deux chœurs. — 11° *Magnificat dit de l'Écho*, à 4 voix, et à 8. — 12° Hymne de saint Pierre, concerté à deux chœurs. — 13° *Dixit*, à huit voix. — 14° *Graduel* à 4 voix. — 15° *Veni Sancte Spiritus*, à 4. — 16° *Latus sum*, à 4. — 17° *Confitebor*, à 4. — 18° *Beatus vir*, à 4. — 19° *Confirma hoc Deus*, à 5 et orchestre. — 20° *Miserere*, à 4. — 21° *Victimæ paschali*, à 6. — 22° *Miserere*, à 5. — 23° *Te Deum*, à 4 et orchestre. — 24° *Regnum mundi*, à 4. — 25° *Veni, Sponsa Christi*, pour soprano, chœur et orchestre. — 26° *Victimæ paschali*, à 4. — 27° *Credidi*, à 4. — 28° *Graduel*, à 3, pour la fête de la Vierge. — 29° *Discerne causam meam*, graduel à 4. — 30° *Domine Deus, in simplicitate*, offertoire à 4. — 31° *Justus ut palma florebit*, graduel à 4. — 32° Cantate à 3 voix pour la Nativité de la Vierge. — 33° *Salve, Regina*, pour soprano et orchestre. — 34° *Miserere*, à 2 sopranos et orchestre. — 35° Plusieurs messes à 4 et 5 voix avec orchestre. — 36° *Responsori* à 4 voix pour les mercredi, jeudi et vendredi de la semaine sainte.

JONAS (ÉMILE), jeune compositeur, né à Paris, d'une famille israélite, le 5 mars 1827, fut admis comme élève au Conservatoire de cette ville, le 28 octobre 1841. Il étudia l'harmonie et l'accompagnement pratique sous la direction de M. Lecoupey, et reçut des leçons de composition de M. Carafa. Le second prix d'harmonie lui fut décerné en 1846, et il obtint le premier prix dans l'année suivante. Admis au concours de l'Institut de France en 1849, il reçut la dis-



finction du second grand prix, pour la cantate intitulée *Antonio*. Deux ouvertures de M. Jonas ont été exécutées au Conservatoire en 1851 et 1852 : on y a reconnu du talent. En 1855, il a donné au théâtre des Bouffes-Parisiens le petit opéra intitulé : *Le Duel de Benjamin*, où l'on a remarqué de l'élégance et du rythme dans les mélodies. Dans l'année suivante il a donné au même théâtre *La Parade*, opérette en un acte. En 1857, *Le Roi boit*, autre opérette du même compositeur a été jouée, avec succès, au même théâtre. La partition, rééditée pour piano, a été publiée chez Brandus, à Paris. Enfin, dans la même année, il a donné une autre pièce du même genre, sous le titre : *Les petits Prodiges*. Il est fâcheux de voir un artiste heureusement organisé persévérer dans la voie de la petite musique et des succès faciles. Ce jeune artiste est professeur de solfège au Conservatoire, et directeur de musique à la synagogue du rit portugais. Il a publié, en 1854, un *Recueil de chants hébraïques*, à l'usage des temples de ce rit. On y trouve vingt-quatre morceaux de sa composition : les autres chants sont antiques et ont été pris à différentes sources. M. Maurice Bourges a donné une très-bonne analyse de ce recueil dans la *Gazette musicale de Paris* (1854, n° 46).

JONECK (MICHEL), facteur de pianos à Würzburg, naquit en cette ville, le 14 mai 1748. Dans sa jeunesse il entra au monastère d'Oberzell pour y faire profession. Là il fit le premier essai de la facture des pianos en construisant un petit instrument pour lui-même. Plus tard, il sortit du couvent, et embrassa la profession de facteur d'instruments. Il a fait un très-grand nombre de pianos, parmi lesquels on cite quelques grands avec un jeu de flûte. Il vivait encore en 1812.

JONECK (JOSEPH), fils du précédent, et comme lui facteur de pianos, est né à Würzburg. Après avoir appris les éléments de son art chez son père, il alla travailler pendant plusieurs années chez Walther, à Vienne. De retour à Würzburg, il s'est fait connaître avantageusement par la bonne qualité de ses instruments, et surtout par ses grands pianos.

JONES (ROBERT), compositeur et luthiste, vécut à Londres vers le commencement du dix-septième siècle, et y eut de la célébrité. Il n'a fait imprimer qu'un très-petit nombre de ses compositions. Parmi celles qui ont été publiées, on remarque : 1° *A musical Dreame, or the fourth book of ayres, the first part for the lute, two voices, and the viol da gamba; the second part is for the lute, the viol, and*

*four voices to sing; the third part is for one voice alone to the lute, the bass-viol, or to both if you please, whereof two are Italian ayres* (Songe musical, ou quatrième livre d'airs; la première partie pour luth, deux voix et basse de viole; la deuxième pour luth, viole et quatre voix; la troisième, pour voix seule avec accompagnement de luth, ou de basse de viole, ou de ces deux instruments ensemble, à volonté, etc.), Londres 1609, in-4°. — 2° *The Muses's garden for delights, or the fifth book of ayres onely for the lute, the bass-viol and the voices* (Le jardin des muses, ou cinquième livre d'airs pour le luth, la basse de viole, et les voix); Londres, 1611, in-fol. Plusieurs morceaux de Jones ont été insérés dans la collection intitulée *Le Triomphe d'Orionne*, publiée à Londres, en 1601. On trouve aussi deux airs de sa composition dans la *Musica antiqua* de Smith.

JONES (WILLIAM ou GUILLAUME), ecclésiastique anglais, né en 1726, à Lowick, dans le Northumberland, fut un savant et laborieux littérateur et un amateur de musique distingué. Il mourut à Londres, le 7 février 1800. Au nombre de ses écrits, on remarque un ouvrage qui a pour titre : *Physiological disquisitions, or discourse of the natural philosophy of the elements, on matter, on motion, on the elements, on fire, on air, on sound and music*, etc. (Recherches physiologiques, ou discours sur la philosophie naturelle des éléments, sur la matière, le mouvement, les éléments, le feu, l'air, le son et la musique); Londres, 1771, in-4°. Deuxième édition, Londres, 1781, in-4°. Ce livre a été réimprimé dans les œuvres complètes de l'auteur, dont il a été fait deux éditions; la première en 12 volumes in-8°, Londres 1801; la deuxième en 6 volumes, Londres, 1810. C'est par erreur que Forkel a attribué à ce littérateur un traité spécial de musique, qui appartient à un autre ecclésiastique anglais, des mêmes nom et prénom. (Voy. l'article suivant.)

JONES (WILLIAM), prélat de l'Eglise d'Angleterre, né à Nayland, dans le comté de Suffolk, vers 1740, cultiva la musique avec succès, et a publié sur cet art un livre qui a pour titre : *A treatise on the art of Music, in which the elements of harmony are particularly considered and illustrated, by a hundred and fifty examples in notes*; Colchester, 1784, in-fol. Cet ouvrage a été imprimé par l'auteur, dans sa maison; cependant les exemplaires portent le nom d'un imprimeur nommé Keymar. Il en a été fait une deuxième édition, à Lon-

dres, en 1827, in-fol. Jones a laissé en manuscrit beaucoup de musique d'église. Il est mort à Londres en 1798.

JONES (Sir WILLIAM), célèbre orientaliste, naquit à Londres, le 28 septembre 1746. Fils d'un professeur de mathématiques distingué, il eut aussi pour mère une femme remarquable par l'étendue de ses connaissances en algèbre, en trigonométrie et dans l'art de la navigation. A l'âge de trois ans, Jones perdit son père; sa mère entreprit alors son éducation, et lui enseigna les éléments des langues anciennes et des mathématiques. Plus tard il entra à l'école de Harrow, et à l'âge de dix-sept ans il suivit les cours de l'université d'Oxford. Ses progrès dans les sciences et dans la littérature tinrent du prodige, et bientôt on le cita pour son savoir, particulièrement dans la littérature orientale. En 1767 il fut agrégé à l'université. Devenu un des jurisconsultes les plus distingués de l'Angleterre, il obtint, au mois de mars 1783, une place de juge à la cour suprême de Calcuta, fut créé chevalier et fit un mariage avantageux. Le mois suivant, il s'embarqua pour se rendre dans l'Inde, où il séjourna pendant onze années, se livrant presque sans relâche à des recherches sur les langues, les arts, les antiquités et la mythologie de l'Indoustan. L'influence du climat et peut-être aussi l'excès du travail lui occasionnèrent une inflammation de foie qui le conduisit au tombeau: il expira le 27 avril 1794, à l'âge de quarante-sept ans.

Parmi les ouvrages de ce savant, recueillis dans ses œuvres complètes, qui ont été publiées à Londres, 1799, 6 vol. in-4°, ou 13 vol. in-8°, on trouve un mémoire sur les modes musicaux des Indous (*On musical modes of the Hindus*, t. VI, p. 449 et suiv.), morceau très-intéressant, et, malgré quelques erreurs que j'ai signalées dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, ce que nous possédons de meilleur et de plus complet sur cette matière, Jones ayant tiré ses matériaux d'ouvrages originaux de musiciens hindous. C'est ce mémoire, déjà publié précédemment dans les *Recherches asiatiques* (*Asiatic Researches*, t. 3, p. 55), qui a servi de base au livre du baron de Dalberg sur le même sujet (*voy. DALBERG*).

JONES (ÉDOUARD), harpiste et barde du pays de Galles, naquit à Henblas, dans le comté de Merioneth, vers 1751. Élevé dans une famille de ces musiciens dont toutes les générations cultivent la musique par une sorte de tradition, il acquit une instruction étendue dans tout ce qui est relatif à la pratique et à l'histoire de cet art, tel qu'il est cultivé chez les

descendants des Celtes. Le prince de Galles, qui fut ensuite roi d'Angleterre, sous le nom de Georges IV, le prit à son service comme son barde, et cette charge, qui lui laissait beaucoup de liberté, lui permit de se livrer à des recherches historiques sur les Bardes, leur poésie et leur musique: il en publia les premiers résultats dans un livre curieux intitulé: *Musical and poetical relics of the welsh Bards, preserved by traditions and authentic manuscripts never before published* (Restes poétiques et musicaux des Bardes gallois, conservés par la tradition et par des manuscrits authentiques inédits); Londres, 1786, in-fol. Une deuxième édition de cet ouvrage, considérablement augmentée, a paru en 1794, un vol. in-fol. de 183 pages. Une très-bonne notice historique sur les bardes du pays de Galles, des recherches sur les chants de ces bardes et sur les poètes et musiciens qui les ont composés, une savante dissertation sur leurs instruments de musique, avec leurs figures; enfin, un recueil copieux de chansons et de morceaux pour la harpe, la plupart anciens et historiques, composent ce recueil. A ce premier ouvrage, Jones fit succéder une suite, en quelque sorte nécessaire, laquelle est intitulée: *The bardic Museum, of primitive british literature; and other admirable rarities; forming the second volume of the musical, poetical and historical Relicks of the welsh Bards and druids; drawn from authentic documents of remote antiquity*. (Le Musée barde de la littérature britannique primitive, etc.); Londres, 1802, in-fol. On trouve dans ce volume une introduction historique sur les fonctions des bardes dans les palais, dans les cérémonies religieuses, à la guerre, etc.; un choix de leurs plus anciens monuments poétiques avec la traduction anglaise et des remarques grammaticales ou historiques; des notices sur quelques poèmes en langue celtique, sur les chansons de guerre et autres; enfin, les mélodies de plusieurs anciens airs, et des pièces de harpe composées par quelques bardes modernes. Le libraire Rees a donné, en 1814, une nouvelle édition des deux ouvrages précédents réunis, formant 3 vol. in-4°. Jones a publié à Londres quelques recueils d'airs gallois et autres avec accompagnement de harpe et quelques pièces pour la harpe à deux rangs de cordes, en usage dans les provinces du nord de l'Angleterre. En 1788, il a rétabli dans son pays les concours de chant et de harpe appelés *Eisteddfod*, qui avaient été autrefois en usage parmi les bardes; depuis ce temps ils ont eu lieu chaque année. Jones est mort à Londres, en 1839, à l'âge de quatre-vingt-huit ans.

**JONES** (GARRITH), littérateur anglais, vivait à Londres dans les premières années de ce siècle, et fut un des collaborateurs de l'*Encyclopædia Londinensis*, pour laquelle il a écrit une espèce de *Traité historique* de la musique, sous le titre simple de *Musie*. Ce morceau, qui forme environ 100 pages in-4° à deux colonnes, avec des planches, a été tiré séparément, et mis en vente, avec un titre, chez l'auteur. Il a été reproduit depuis avec ce titre nouveau : *a History of the origin, progress of theoretical and practical Music*; London, 1819, in-4°. M. J.-F. Edlen de Mosel en a fait une traduction allemande avec des remarques, intitulée : *Geschichte der Tonkunst*; Vienne, 1821, un vol. in-8° de 227 pages.

**JORDAN** (JÉRONNE), docteur en médecine et professeur de physique à l'université de Gœttingue, né à Brunswick, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer un livre intitulé *ἡ ἀπὸ τοῦ ὕψους, ἢ de eo quod divinum aut supernaturale est in morbis humani corporis ejusque curatione*; Francfort-sur-le-Mein, 1651, in-4°. Cet ouvrage est divisé en 76 chapitres; le 66<sup>e</sup> traite spécialement *De vi musica in morbis divinis occasione Saulis et Elisæi*. (Voy. Lambec. *Comment. de biblioth. Cæsar.*, lib. II, cap. VIII, p. 689 et seq.)

**JORISSEN** (JOSSEPH), médecin allemand, qui vivait en Saxe vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'une dissertation intitulée : *Nova methodus surdos reddendi audientes*, Halle, 1757, in-4°. Cet ouvrage renferme l'exposé des expériences faites par l'auteur sur son père, devenu complètement sourd à l'âge de soixante-dix ans, et qu'il parvint à faire entendre, au moyen d'un conducteur en bois, placé entre les dents du vieillard, et allant aboutir par son autre extrémité à la bouche de la personne qui voulait se faire entendre de lui. Ce moyen avait déjà été indiqué par Kircher (*Musurgia univ.*, lib. I, sect. 7), et par Boerhaave (*Institutiones rei medicæ; de auditu*). Deux ans après la publication de la dissertation de Jorissen, Jean Henri Winkler (voy. ce nom) soutint une thèse sur le même sujet; elle est intitulée : *De ratione audiendi per dentes*; Leipsick, 1759, in-4°. Il n'a rien ajouté d'important aux observations de son prédécesseur.

**JORTIN** (JEAN), vicaire de Kensington, naquit à Londres, d'un père français, le 23 octobre 1698, et y fit ses études. Il cultiva les lettres avec succès, et eut le titre de docteur en théologie. Il mourut le 5 septembre 1770. Auteur de plusieurs livres estimés sur la littérature ancienne et la philologie, il s'est aussi fait connaître

par une lettre sur la musique des anciens, qui est insérée dans la seconde édition du *Traité de l'expression musicale*, par Avison. (Voyez ce nom.)

**JOSEPHI** (GEORGES), musicien au service de l'évêque de Breslau, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a écrit la musique d'une collection de cantiques intitulée : *Hellige Seelenlust oder geistliche Hirtenlieder der in ihren Jesu verliebten Psyche* (Pastorales spirituelles de Psyché, l'âme éprise de son Jésus); Breslau, 1657, in-8°. On connaît aussi sous son nom une autre collection de cantiques intitulée : *Plaisir sacré de l'âme*; Breslau, Baumann, 1668, in-8°. Ces deux ouvrages ont été réimprimés en 1697.

**JOSEPHSON** (J.-A.), compositeur suédois de l'époque actuelle, s'est fait connaître particulièrement par des recueils de chants, de romances et de ballades pour voix seule avec accompagnement de piano, lesquels ont été publiés à Stockholm, chez Hirsch; à Copenhague, chez Løse, et à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel.

**JOSIN** ou **GÆSIN DE BEY**, ménestrel et hautboïste à gages du magistrat d'Audenarde (Flandre orientale), pendant la seconde moitié du quinzième siècle. On voit dans les anciens comptes de cette ville que ce ménestrel donna, depuis 1484 jusqu'en 1487 des leçons de musique à la maison échevinale (1). C'était, comme on voit, le musicien de ville qu'on trouve partout en Allemagne jusqu'au commencement du dix-neuvième siècle. Ce Josin de Bey recevait annuellement du magistrat un habit de drap : genre de gratification qui échoit aussi à l'architecte de l'hôtel de ville (V. les *Recherches sur la musique à Audenarde avant le XIX<sup>e</sup> siècle*, publiées par Edmond Vanderstraeten, dans les *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique* (1856), et dans le tiré à part, Anvers, Buchman, 1856, in-8°, p. 7.

**JOSQUIN**. Voyez DEPRÉS (Josquin).

**JOSELIN** (N.), maître de musique des Jésuites de la rue Saint-Jacques à Paris, a composé un *Te Deum* qui fut chanté, en 1652, dans l'église des grands Augustins, pour la naissance du duc de Bourgogne : le *Mercurie galant* du mois de septembre de cette année (t. I, p. 318) en fait l'éloge.

**JOST** (....), musicien à Vienne, y a composé vers 1780 deux opéras; le premier avait pour titre : *Le Voleur de pommes*; l'autre, *Le Barbier de Benzing*. Le même artiste a aussi

(1) Item betaelt Gæsin de Bey, menestierre, die daghelix helpt spelen ucepenhays. thulpen nieuwe Keerlic waert .. tijt per . (Comptes de la ville, année 1486.)

écrit la musique de plusieurs ballets. Tous ces ouvrages sont restés en manuscrit.

**JOUBERT** (...), organiste de la cathédrale de Nantes, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait entendre au concert spirituel, en 1776, un oratorio de sa composition, intitulé *La Ruine de Jérusalem, ou le triomphe du christianisme*. Il a écrit aussi pour le théâtre de Nantes, en 1778, *La Force de l'habitude*, opéra-comique. Joubert vivait encore à Nantes en 1793.

**JOUBERT DE LA SALETTE** (P.-J.). Voyez LA SALETTE (P.-J. JOUBERT DE).

**JOUGLET**, ménestrel français, vécut vers le milieu du quatorzième siècle, et fut au service de l'empereur Conrad IV. Il se distingua comme joueur de vielle (viole), et par la composition de ses chansons. Un poète français de son temps a dit sur ce ménestrel :

Un sien vielor qu'il a (Conrad),  
Qu'on appelle acort Jouglet,  
Fit apeier par un variet.  
Il est sage et grant aprie,  
Et s'avoit ot et aprie  
Maloie chanson et maint bleu conte.

**JOUNG** (N.-GUILLAUME), musicien anglais, vécut vers le milieu du dix-septième siècle, et fut au service de l'archiduc Ferdinand-Charles, gouverneur des Pays-Bas. Il a fait imprimer de sa composition : 1° Sonates et chansons à 3, 4 et 5 instruments; Anvers, 1653. — 2° *Balletti a tre*, Anvers; 1653, in-4°.

**JOURDAN** (JEAN-BAPTISTE), né à Marseille, le 20 décembre 1711, était fils d'un capitaine de vaisseau, et servit quelque temps dans la marine, sous les ordres de son père; mais il quitta jeune cette carrière, et son goût pour les lettres et le théâtre l'amena à Paris, où il écrivit quelques pièces pour la Comédie-Italienne, des romans, des traductions, et des morceaux historiques ou critiques. Il mourut pauvre à Paris, le 7 janvier 1793. Jourdan prit part à la polémique relative à la musique française et aux bouffons; il publia à ce sujet : 1° *Lettre critique et historique à Mme D... sur la musique françoise, la musique italienne, et sur les bouffons*; Paris, 1753, 20 pages in-8°. — 2° *Le correcteur des bouffons à l'écolier de Prague*; Paris, 1753. — 3° *Seconde lettre du correcteur des bouffons à l'écolier de Prague, contenant quelques observations sur l'opéra de Tilton, le Jaloux corrigé, et le Devin du village*; Paris, 1754, in-12.

**JOUSSE** (J.), professeur de musique à Londres, est né en France (à Orléans, si je suis bien informé), d'une famille honorable, vers 1760. A

l'époque des troubles révolutionnaires de 1789, il s'éloigna de sa patrie et fut placé sur la liste des émigrés. Arrivé à Londres avec peu de ressources, il en chercha dans ses connaissances en musique, et donna des leçons de chant et de piano. Pendant près de quarante-cinq ans il s'est livré à l'enseignement, sans négliger la littérature musicale, pour laquelle il avait un goût décidé. Il a rassemblé une collection très-curieuse et à peu près complète de tout ce qui a été publié en Angleterre sur la musique, particulièrement une multitude de pamphlets devenus fort rares. Jousse s'est fait connaître avantagusement par les ouvrages suivants : 1° *Introduction to the art of solfaing and singing* (Introduction à l'art de solfier et de chanter); Londres, Dalmaine. — 2° Une méthode de piano qui a pour titre : *The piano-forte made easy to very capacities, and the art of fingering clearly explained in a series of instructions and examples* (Le piano rendu facile à toutes les capacités, et l'art de doigter clairement expliqué dans une série de préceptes et d'exemples); Londres, Goulding (sans date), in-fol. Huit éditions de cet ouvrage ont été publiées. — 3° *Arcana Musica*, recueil de problèmes musicaux, curieux et intéressants (pour la composition); Londres, Chappell, 1818, in-8°. — 4° *Méthode de violon*, ibid. — 5° *Harmonic cards* (Jeu de cartes pour apprendre l'harmonie), ibid. — 6° Une traduction anglaise du Traité d'harmonie d'Albrechtsberger. — 7° *Lectures on Thorough Bass illustrated by a variety of examples and exercises calculated to facilitate the Theory and practice of that branch of the musical science* (Lectures sur la basse continue, enrichies par une variété d'exemples et d'exercices disposés pour rendre faciles la théorie et la pratique de cette partie de la science musicale); Londres, Goulding, in-fol, sans date (1819). — 7° *An essay of temperament, in which the theory and practice of that important branch of music are clearly established and illustrated* (Essai sur le tempérament, dans lequel la théorie et la pratique de cette branche importante de la musique sont clairement exposées et éclaircies); Londres, 1831, in-8°. Jousse est mort à Londres, le 19 janvier 1837.

**JOUVE** (ELZÉAR-MARIE), né à Apt (Vaucluse), le 12 février 1805, apprit les éléments de la musique dans cette ville, puis fut admis comme élève au Conservatoire de Paris. Il y prit des leçons d'harmonie; ensuite il y apprit le contrepoint, sous la direction de l'auteur de cette Biographie, et, enfin, il reçut des leçons de composition idéale de Berlioz. Sorti du Con-

servatoire, il a été engagé comme chef d'orchestre à Strasbourg, où il a fait représenter, le 15 novembre 1827, un opéra de sa composition, intitulé *Le Dissipateur sans argent*. Cet ouvrage fut suivi d'une messe solennelle exécutée dans la même ville, le 19 avril 1829, et qui fut considérée comme une belle composition. M. Jouve a écrit dans la même année plusieurs morceaux de musique pour un drame intitulé *Le Seigneur et l'Intendant*, représenté au théâtre de Strasbourg, le 8 décembre 1829. Le même artiste a composé un *Dirait* et plusieurs autres morceaux qui sont encore inédits. Il a publié par souscription sa messe solennelle exécutée à Strasbourg. Au commencement de 1830, il était chef d'orchestre à Carpentras; mais le directeur ayant fait banqueroute, M. Jouve se rendit à Avignon, puis retourna à Apt, où il s'est fixé comme professeur de musique.

**JOUVE** (ESPRIT-GUSTAVE), chanoine de Valence, archéologue, compositeur, et écrivain sur la musique, est né au Bois (Drôme), le 1<sup>er</sup> juin 1805. Après avoir terminé ses études de collège, il alla suivre les cours de droit à Aix; mais bientôt il abandonna la jurisprudence pour entrer au séminaire; ses études terminées, il fut ordonné prêtre. Chargé de diverses fonctions dans son diocèse, il les remplit avec distinction et obtint en récompense un canonicat à la cathédrale de Valence, en 1839. Laborieux investigateur et possédant des connaissances étendues, il a publié divers ouvrages concernant les arts, l'architecture, la peinture et les antiquités religieuses: il n'est cité ici que pour ses écrits relatifs au chant ecclésiastique et à la musique. On y remarque: 1<sup>o</sup> *Étude historique et philosophique sur les principales écoles de composition musicale en Europe, de 1350 à la première moitié du dix-septième siècle*; Rennes, 1855, in-8°. — 2<sup>o</sup> *Philosophie du chant (modes ecclésiastiques)*; Rennes, 1855, in-4°. — 3<sup>o</sup> *Dictionnaire d'Esthétique chrétienne, ou théorie du beau dans l'art chrétien, l'architecture, la musique, la sculpture et leurs dérivés*; Paris, 1856, un gros volume in-4°. — 4<sup>o</sup> *Lettres sur le mouvement liturgique romain en France* (en ce qui concerne le chant) *durant le dix-neuvième siècle*; Paris, 1858, in-8°. — On a aussi de cet ecclésiastique: *Messe à trois parties, avec accompagnement d'orchestre ou d'orgue*; Lyon, 1843, in-4°. — *Messe à trois voix (en ré) avec acc. d'orgue*; Paris, 1855, in-4°. M. le chanoine Jouve a donné aussi de bons articles à la *Revue archéologique* de M. Didron, relatifs au chant ecclésiastique. Dans tous ses travaux brillent une érudition solide, un sentiment pur de l'art et un jugement droit.

**JOUY** (VICTOR-JOSEPH ÉTIENNE DE), militaire, membre de l'Académie française, est né au village de Jouy (Seine-et-Oise), en 1764. Il n'était âgé que de treize ans lorsqu'il alla servir dans l'Amérique méridionale, en qualité de sous-lieutenant, puis il fut employé dans l'Inde avec le régiment de Luxembourg. De retour en France, à la fin de 1790, il fut élevé au grade de capitaine, fit la première campagne de la révolution comme aide de camp du général O' Moran, et obtint le grade d'adjudant général après la prise de Furnes. Impliqué dans la procédure qui conduisit son général à l'échafaud, il fut lui-même condamné à mort, et n'échappa que par la fuite au sort qui lui était réservé. Rentré en France après le 9 thermidor, il reprit du service, reçut tour à tour plusieurs destinations, fut arrêté plusieurs fois pour des causes politiques, et remis en liberté. Ayant enfin obtenu sa retraite en 1797, il entra dans l'administration, et suivit M. de Pontécoulant à Bruxelles, en qualité de chef des bureaux de la préfecture de la Dyle. Après que M. de Pontécoulant eut été appelé au sénat, de Jouy retourna à Paris, renonça aux affaires et se livra à la littérature. Auteur de beaucoup de comédies, tragédies, poèmes d'opéras, parmi lesquels on distingue celui de *La Vestale*, mis en musique par Spontini, et de tableaux de mœurs connus sous les titres d'*Hermite de la Chaussée d'Antin*, *Hermite en province*, etc., il a aussi publié une suite de *Jeux de cartes instructifs* (Paris, 1804 et années suivantes), au nombre desquels il y en a un pour apprendre la musique. Quelque publié sous son nom, ce petit ouvrage n'est point de M. de Jouy, car ce littérateur était entièrement étranger à l'art musical. Il est mort à Saint-Germain-en-Laye, le 4 septembre 1846.

**JOZZI** (JOSEPH), chanteur sopraniste, né à Rome, vers 1720, chanta à Londres, en 1746, dans l'opéra de Gluck intitulé *La Cadula de Giganti*. Peu de temps après, il quitta le théâtre, et se livra à l'enseignement du chant et du clavecin. Il possédait sur cet instrument un talent d'exécution très-remarquable. Les sonates d'Alberti qu'il avait apportées à Londres obtinrent un grand succès lorsqu'il les exécuta: il les fit graver sous son nom; mais un amateur, qui connaissait Alberti et qui avait apporté les mêmes sonates de Venise, les publia sous le nom du véritable auteur, et découvrit le plagiat. Cette aventure obligea Jozzi à s'éloigner de Londres. Il se rendit à Amsterdam, et y publia, en 1761 une nouvelle édition des huit sonates d'Alberti pour clavecin, en y plaçant son nom, comme il l'avait fait à Londres. Plusieurs années après, il vivait

encore à Amsterdam comme professeur de chant et de clavecin.

**JUDENKUNIG** (JEAN), écrivain né vers la fin du quinzième siècle, à Gmund, au territoire de Scheib, en Illyrie, fut luthiste et joueur de viole à Vienne, où il s'était fixé. Il est connu comme auteur d'un livre très-rare intitulé : *Utilis et compendiaris introductio, qua ut fundamentum jactoque facillime musicum exercitium, instrumentum et luthi, et quod vulgo Geygen nuntiant, addiscitur labore, studio et impensis Johannis Judenkunig de Schobischen* (sic) *Gmundi in communem omnium usum et utilitatem typis excudendum primum exhibitum, Viennæ Austriæ*. Au cinquième feuillet on lit ce titre : *Harmoniz super odis Horatianis secundum omnia Horatii genera, etiam doctis auribus haud quaquam aspernandæ. Nota tamen, bone Tyro, quæcumque ejusdem generis sunt carmina, sub una eademque harmonia fidibus esse pulsanda*. Au treizième feuillet on lit cet autre titre en vieil allemand : 1. 5. 2. 3. *Ein (ein) schon kunstliche Underweisung in diesem Buechlein, leylichlich zu begreyffen, den rechten Grund zu lernn auff der Lautten und Geygen, mit Fleiss gemacht durch Hans Judenkunig, pirtig* (sic) *von Schwedischen Gmund Lutenist yest zu Wien in Oesterreich* (Ce petit livre contient une belle instruction artistique pour apprendre avec facilité et d'après les meilleurs principes à jouer du luth et des violes, faite par Jean Judenkunig, luthiste, né à Gmund dans le canton de Scheib, maintenant (1523) à Vienne en Autriche). A la fin du volume on lit : *Vollendet und getruckt zu Wien ynn Oesterreich durch Hanns Singryener in 1523 Jahr*, in-4°. Un exemplaire de ce rare et précieux ouvrage est dans la Bibliothèque impériale de Vienne, ainsi qu'on peut le voir dans l'histoire de cette Bibliothèque par M. de Mosel (1836, p. 347). C'est le même ouvrage que Gruber a indiqué seulement par le titre allemand dans ses *Essais sur la littérature de la musique* (p. 38). Forkel a suivi Gruber, dans sa *Littérature générale de la musique* (p. 318), et Lichtenthal a copié Forkel, mais en changeant le nom de l'auteur du livre en celui de *Judenkunig*, et en altérant l'ancienne orthographe du titre.

**JUDICE** (CÉSAR DE), visiteur général dans la vallée de Nola à Palerme, naquit en cette ville le 28 janvier 1807. Après avoir achevé de brillantes études dans les lettres, les sciences et la musique, il eut en 1832 le titre de docteur; en 1850, on lui confia le poste de visiteur général. Il mourut à Palerme le 13 septembre 1880. Mon-

gitori accorde de grands éloges à ses productions musicales, parmi lesquelles on remarque : 1° *Madrigali concertati a 2, 3 e 4 voci, e altre canzonette alla napoletana e romana per la chitarra spagnuola*; Messine, 1828, op. 1°, in-4°. — 2° *Molletti e Madrigali*; Palerme, 1835, in-4°. — 3° *Requiem*, composé pour le service funèbre de Philippe IV, et exécuté en 1868. Ce dernier ouvrage n'a pas été imprimé.

**JUE** (ÉDOUARD), né à Paris, en 1794, entra comme élève au Conservatoire de cette ville en 1808, et y fit des études de solfège et de viole. Sorti de cette école en 1811, il entra comme commis dans une administration de messageries, et y resta plusieurs années. L'ouverture des cours de musique par la méthode du *mélopaste* ayant fixé son attention, il comprit qu'il pouvait y avoir dans l'exploitation de cette méthode un moyen de se faire connaître du public et une route ouverte pour aller à la fortune. Devenu élève de Galin, avec la connaissance qu'il avait déjà de la musique, il eut bientôt une intelligence si complète de la nouvelle méthode, que Galin le prit comme collaborateur et lui abandonna souvent le soin de diriger le cours. Après la mort de son maître, M. Jue ouvrit à Paris des cours de *mélopaste*, qui furent suivis par un grand nombre d'élèves; mais comprenant bien les désavantages de la notation en chiffres, et convaincu qu'elle ne pouvait servir d'introduction à la notation en usage dans la musique, il modifia le système de Galin, conserva le *mélopaste* pour la transposition, mais y appliqua une notation de son invention, à laquelle il donna le nom de *monogammique*. « De toutes les modifications que j'ai apportées au *mélopaste* de Galin, » dit-il, dans la préface de l'ouvrage dont le titre sera donné tout à l'heure, « je ne citerai ici que ma notation monogammique, parce qu'elle a fait faire un pas à la méthode en supprimant l'emploi des chiffres, et en rendant au point la priorité que ce système lui avait enlevée. » Dans un autre endroit il écrit encore : « Si l'emploi des chiffres a le grand avantage de réduire l'étude à une seule gamme, et de répandre ainsi le plus grand jour sur les applications de la théorie; s'ils ont pour effet de rendre aisée la lecture de la musique notée par ce procédé, ils ont, d'un autre côté, le grave inconvénient de ne point conduire à la lecture familière, à la portée (c'est-à-dire à la notation usuelle), et même d'en éloigner étrangement par leur incompatibilité, etc. » Enfin, il fait cet aveu, qui de la part d'un partisan du *mélopaste* a une grave signification : «..... La portée musicale est un fait qu'il faut accepter. On a beau réim-

« bon, critiquer, modifier pour sa commodité particulière, il n'en faut pas moins arriver à lire les auteurs dans leurs partitions. » Or, M. Jue vient de déclarer que les chiffres ne conduisent pas à ce but, qu'ils y sont même un obstacle invincible : cet aveu d'un élève de Galin suffit pour faire juger cette méthode. Le grand avantage qu'il reconnaît à la méthode, c'est qu'on n'y soie que sur une seule gamme, en ce que la tonique et chacun des degrés de la gamme sont représentés par un signe spécial; d'où il suit que les élèves reconnaissent immédiatement chacun de ces degrés, à quelque ton que la gamme soit appliquée. C'est pour conserver cet avantage en contractant en même temps l'habitude de lire sur la portée, que M. Jue imagina sa notation *monogammique*, distinguant par une forme particulière chacun des signes placés sur les lignes et les espaces de la portée. Il y a là en effet un achèvement vers la notation ordinaire, et sous ce rapport la notation monogammique est préférable à la notation chiffrée; mais, quel? son auteur vient de déclarer qu'il faut toujours en venir à la notation usuelle; or, dans celle-ci, le ton étant donné, ce n'est pas le signe, c'est la ligne ou l'espace qui marque la tonique, et partant les autres degrés. C'est là qu'il faut arriver; c'est dans cette conception qu'est contenue toute la théorie de l'intonation dans la lecture. Au lieu de cette conception si simple, l'élève habitué à la notation *monogammique* ne voit le degré que dans la forme du signe, et cette forme étant invariablement appliquée à telle ligne ou à tel espace, l'un et l'autre se confondent dans son esprit et ne peuvent plus se séparer. Tout cela troublera sa tête quand il faudra entrer dans le système de la notation ordinaire. Pourquoi ne pas aborder simplement tout d'abord ce à quoi il faudra venir dans un temps plus ou moins long? Pourquoi présenter comme vrai aujourd'hui ce qu'il faudra réduire demain à l'état de fiction? Pourquoi enseigner, enfin, ce qui doit être oublié et ne pourra l'être qu'après beaucoup d'efforts?

En dépit de ces vérités, M. Jue vit fréquenter ses cours par un grand nombre d'élèves pendant quinze ou vingt ans. Il y a gagné, dit-on, beaucoup d'argent; mais un jour ces cours ont cessé, et personne ne sait plus aujourd'hui ce que c'est que le *mélodiste monogammique*. Les ouvrages publiés par son auteur ont pour titres : *La Musique apprise sans maître*; Paris, 1824, 1 vol. gr. in-8°. Une deuxième édition, modifiée en plusieurs parties, et accompagnée d'une planche gravée représentant un clavier mobile, a paru en 1835; Paris, imprimerie de Moyant, 1 vol. gr. in-8°. M. Jue en a donné une troisième,

intitulée *La Musique apprise sans maître, édition augmentée de tableaux, analyses et renseignements sur la manière d'attaquer et de vaincre les difficultés*; Paris, Petit, 1838, 1 vol. gr. in-8°. La 2<sup>me</sup> partie de la deuxième et de la troisième édition de ce livre forme un volume gr. in-8°, et concerne l'harmonie. On a aussi de M. Jue : *Solfège mélodistique*, Paris, chez l'auteur, 1826, 1 vol. gr. in-8°; et *Tableau synoptique des principes de la musique*, une feuille format grand-aigle, Paris; 1836. En 1827, M. Jue s'est rendu à Londres et y a fait des cours de musique par la méthode du mélodiste et de la notation monogammique; mais ce système d'enseignement n'y a point obtenu de succès.

**JUILLET** (...), acteur de l'Opéra-Comique, au théâtre Feytaud de Paris, naquit dans cette ville en 1755. Il fut d'abord soldat, puis cuisinier; mais son goût l'entraîna vers le théâtre. Après avoir joué la comédie dans plusieurs villes de province, il revint à Paris et débuta en 1790 au théâtre comique et lyrique de la rue de Bondi, dans *Nicodème dans la lune*, de Cousin-Jacques, où il attira la foule pendant plus de cent représentations; mais il ne resta qu'une année sur cette scène, ayant été engagé en 1791 pour les opéras français du théâtre de Monsieur. Il était médiocre chanteur, mais il possédait une assez bonne voix de basse, et il était acteur excellent. Ses meilleurs rôles furent ceux du jardinier dans *les Visitandines*, de Devienne, de l'invalides, dans *l'Amour filial* de Gaveaux; de Thomas, dans *le Traité nul*, du même compositeur, et surtout du porteur d'eau, dans *les deux Journées*, de Cherubini, et de Georges, dans *Ma tante Aurore*, de Boieldieu. Devenu sociétaire de l'Opéra-Comique, en 1801, il ne se retira qu'en 1821, et mourut d'apoplexie, le 30 mai 1825.

Juillet eut un fils, acteur d'opéra-comique comme lui, dont l'organe vocal avait une analogie singulière avec celui de son père, mais qui n'avait d'autre talent que d'imiter son jeu dans les mêmes rôles. Après avoir été attaché à l'Opéra-Comique pendant plusieurs années, il joua au grand théâtre de Bruxelles dans le même emploi.

**JULES DE RIEZ** (JULIUS REZIANUS), musicien provençal (1) qui vécut dans la première moitié du seizième siècle, n'est connu que par deux chansons françaises à quatre voix qui se trouvent dans le recueil publié par Sigismond Salbinger, sous ce titre : *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum vario*

(1) *Clivias Reptansium*, RIEZ, ville du département actuel des Basses-Alpes.

*idiomate vocum, tam multiplicitum quam etiam paucarum, Fuge quoque et vocatur, a sex usque ad duas voces : singula tum artificiosa, tum etiam miris jucunditatis. Augustus Vindelicorum, Melchior Kriesstein excudebat. Anno Domini 1540, petit in-4° obl.*

**JULIA DE FONTENELLE** (J.-S.-E.), habile et laborieux chimiste, né à Narbonne, le 29 octobre 1780, étudia la médecine à Montpellier, puis se rendit à Paris, où la pharmacie devint l'objet de ses travaux. En 1823, pendant la guerre d'Espagne, il a été nommé médecin en chef de l'hôpital général de l'armée de Catalogne. Il a publié : *Des effets de la castration sur le corps humain, traduit de l'italien* (de Mojon), Paris, 1805, in-8°.

**JULIEN** (PIERRE), musicien français du seizième siècle, naquit à Carpentras. On a de lui un traité élémentaire intitulé : *Le vrai chemin pour apprendre à chanter toute sorte de musique*; Lyon, 1570, in-8°.

**JULIEN** (G.), organiste de la cathédrale de Chartres, vers la fin du dix-septième siècle, a fait graver un livre d'orgue sur les huit tons de l'église; à Paris, chez le facteur d'orgues Lesdop.

**JULIEN** (N.), violoncelliste de la Comédie italienne, a fait graver à Paris, en 1780, sous le nom de *Julien aîné*, un recueil d'ariettes d'opéra-comique pour deux violoncelles.

**JULIEN**. Voy. CLARCHES (Louis-JULIEN).

**JULIEN** (Louis-Antoine), conformément à l'acte de naissance, et non JULLIEN, suivant l'orthographe adoptée par lui-même, naquit à Sisteron (Basses-Alpes), le 23 avril 1812. Son père était musicien de régiment : il lui apprit à jouer de la flûte et de plusieurs autres instruments, et le jeune Julien, élevé, comme *enfant de troupe*, dans une caserne, commença sa carrière par la position de *petite flûte* dans la musique du régiment où servait son père. A l'âge de vingt et un ans, il se rendit à Paris, et se présenta au Conservatoire pour y faire des études de composition. Il y fut admis le 26 octobre 1833, et entra dans une classe préparatoire de contrepoint, où il reçut des leçons de M. Adolphe Le Carpentier. Ne comprenant pas l'utilité des études élémentaires qu'on lui faisait faire, il demanda l'autorisation de suivre le cours d'Halevy, et il y entra le 16 décembre 1834; mais il y retrouva encore le terrible *contrepoint*, dont le nom seul lui donnait des vertiges. *Je suis venu ici pour apprendre la composition*, disait-il, *et non pas le contrepoint*. On lui répondait : *Attendez : cela viendra*; mais attendre n'était pas ce qu'il voulait. Au lieu d'exercices sur les cinq espèces

et sur les renversements à l'octave et à la douzième, il apportait à Halevy des contredanses, des galops et des valse (la polka n'avait pas encore pénétré en France), et le maître finit par ne plus s'occuper de lui. Julien fréquenta ainsi le cours jusqu'au commencement de 1838; puis il n'y revint plus. Il disparaît des contrôles le 1<sup>er</sup> mai de cette année. Il venait de proposer à l'entrepreneur du *Jardin Turc* (boulevard du Temple) d'y établir des concerts de contredanses pour toutes les soirées d'été : son projet avait été goûté, et il s'était mis immédiatement à l'œuvre. Bientôt tout Paris courut à ces concerts de danse : ce fut une véritable folie. Rien ne peut mieux faire comprendre le charlatanisme des moyens employés par Julien pour attirer la foule au Jardin Turc, que ce passage d'un des journaux de cette époque : « La foule se presse aux concerts du Jardin Turc pour entendre un nouveau quadrille de M. Julien, sur les principaux motifs des *Huguenots*. Il semble que le nom de ce chef-d'œuvre soit un talisman qui doive infailliblement porter avec lui la vogue. Disons, au reste, que M. Julien, en homme habile, a eu l'art de remplacer en quelque sorte le prestige de la scène, en combinant des effets de surprise dont l'impression est un mélange de plaisir et de frayeur. Au moment où le public se laisse délicieusement bercer par les ravissantes mélodies des premiers actes, tout à coup, à la cinquième figure du quadrille, bỗng donne lieu lugubre des cloches, accompagnant le bon choral; puis, pour figurer aux yeux comme aux oreilles, le massacre des protestants, le kiosque, les pavillons, les arbres, tout s'embrase en même temps d'un rapide incendie, dont les lueurs prennent successivement des couleurs différentes, tandis qu'on entend la mousqueterie retentir de toutes parts. Les amateurs étonnés et enchantés à la fois redemandent à grands cris ce magique quadrille, et chaque soir M. Julien le répète à la fin du concert. » Voilà Julien; le voilà tel qu'il a été pendant toute sa vie : fécond en idées ingénieuses ou extravagantes; audacieux, plein de confiance en lui-même et de mépris pour le public dont il sut flatter les goûts. Au fond, artiste pourtant; aimant le beau et le sentant, mais l'aimant pour en jouir lui-même, et sachant qu'il ne s'agit pas de cela avec les masses populaires. Il m'a dit maintes fois qu'il avait acquis par expérience la conviction qu'il ne faut pour un public nombreux que des effets d'étonnement et d'entraînement.

Julien n'avait que vingt-quatre ans lorsqu'il débütait ainsi qu'on vient de le voir. Son nom était de-



venu populaire en peu de temps. Malheureusement les affaires les plus brillantes ne sont pas toujours les plus solides. Dans les entreprises comme celle qu'il avait faite au Jardin Turc, les dépenses sont souvent plus considérables que les recettes : ce fut en effet ce qui advint de la sienne ; car on lit dans une Gazette judiciaire du mois de juin 1838 : « Le chef d'orchestre du Jardin Turc, Julien, vient d'obtenir des tribunaux le bénéfice d'une cession de biens devenue indispensable pour le soustraire à d'impitoyables créanciers, qui voulaient le loger avec son violon dans la rue de Clichy (1). Julien a intéressé les juges et l'auditoire par le récit naïf de ses déastres financiers, dont l'origine est la création d'un journal de musique. » Échappé au danger de perdre sa liberté, mais ne possédant plus que son talent de compositeur de danses et son énergie, Julien comprit que l'Angleterre était le pays qui lui offrait les chances les plus favorables, et il alla s'y établir dans cette même année 1838. Il y passa vingt ans dans une alternative de bonne et de mauvaise fortune ; mais il y jouit d'une popularité dont il n'y avait point eu d'exemple auparavant, et qui jamais ne fut compromise. Son activité productrice tenait du prodige ; car les quadrilles, valse et polkas qu'il écrivait pour son orchestre se comptent par milliers. Ses *Concerts promenades*, dont le prix d'entrée n'était que d'un shilling, étaient assiégés par une foule compacte chaque soir. Il composait son orchestre des meilleurs artistes ; on y vit aux pupitres de premiers violons Vieuxtemps, Sívori, Sainton, et les plus grandes célébrités, au nombre desquelles on remarque M<sup>me</sup> Pleyel, s'y firent entendre. Intelligent et ferme, il donnait de l'entrain à l'exécution. S'il n'avait pas dans son sentiment certaine finesse, qui est autant le fruit d'une éducation bien faite que de l'organisation, il rachetait ce qui lui manquait sous ce rapport par la verve et l'art d'enlever le public. Hardi, téméraire même dans ses entreprises, il ne reculait devant aucune difficulté. On le vit pendant plusieurs années parcourir toute l'Angleterre, l'Écosse et l'Irlande, avec tout son orchestre et ses solistes, s'arrêtant le matin dans une ville pour y donner un concert : se remettant en route deux heures après, avec tout son personnel et allant donner à cent milles de là un autre concert dans la soirée du même jour. Il osa même entreprendre le voyage de l'Amérique avec tout son orchestre et eut par son activité, par ses immenses bénéfices, couvrir les dépenses énormes d'une telle spéculation.

Julien avait fondé à Londres une maison de commerce de musique, qui lui fournissait chaque année des bénéfices considérables, par la vente de ses quadrilles, valse et polkas. La fortune le conduisait par la main : malheureusement elle aveugle souvent ceux qu'elle semble ainsi favoriser. Il vint un jour dans la tête de Julien que la composition des airs de danse ne peut donner qu'une célébrité momentanée, et qu'on ne peut aller à la postérité que par la composition des œuvres dramatiques : il résolut de se livrer à ce genre de travail. Ce fut à cette occasion que je le revis. Il m'avait visité plusieurs fois à Bruxelles et à Londres ; mais dans cette circonstance l'objet de notre entrevue fut sérieux : il venait me demander des leçons de composition. « Je n'en donne, lui-dis-je, qu'aux élèves du Conservatoire, parce que mes occupations sont multipliées à l'excès. D'ailleurs, vous-même, dans votre situation, n'auriez pas le temps de suivre un cours régulier. — Aussi n'est-ce pas un cours que je viens vous demander, mais des conseils sur le caractère et la coupe des morceaux d'un opéra, sur l'instrumentation, et sur les formules pour des modulations inattendues ; car c'est un opéra que je veux faire. — Quelle idée ! — Que voulez-vous ? Je m'y sens entraîné. — Eh bien ! venez : quand je serai libre, nous causerons ; quand je ne le serai pas, je vous le dirai, et vous vous en irez. » Il vint en effet, dix ou douze fois dans l'espace d'un mois, et je lui expliquai le mécanisme et les effets de certains procédés de l'art d'écrire. Je fus frappé de la portée de son intelligence et de sa facilité à comprendre les applications de ce que je lui enseignais en théorie. Il partit, et environ un an après, j'appris qu'il avait fait la ruineuse entreprise d'un théâtre d'opéra parce qu'on n'avait pas accueilli le drame musical de *Pietro il Grande*, dont il avait écrit la partition. Il eut donc la satisfaction de faire jouer cet ouvrage énorme en cinq actes, dans la saison de 1852 ; mais il perdit à son entreprise environ *seize mille livres sterling* ; sa position en fut compromise, et il dut vendre sa maison de commerce de musique. Je le revis après cet échec : son courage n'était pas ébranlé ; il avait l'espoir de réparer ses pertes. Redoublant d'activité, il parvint en effet à augmenter la vogue de ses concerts : ses bénéfices furent considérables, et de leur produit il acheta même une propriété en Belgique ; mais les dernières années furent désastreuses, et la part qu'il prit dans une entreprise de fêtes et de concerts à *Surrey-Garden* acheva de le ruiner. Poursuivi par ses créanciers, il fut arrêté à Paris et enfermé à la prison.

1) C'est dans cette rue qu'est la prison pour dettes.

pour dettes. Rendu à la liberté après quelques mois de détention, il espéra se relever encore par de nouveaux efforts; mais la crise avait été trop forte. Le 21 février 1860, il donna les premiers signes d'aliénation mentale; le lendemain la perte de sa raison était complète; il se rappa de deux coups de couteau, et l'on dut le transporter dans une maison de santé, où il expira, le 14 mars suivant.

Il y avait en Julien quelque chose de plus qu'un compositeur de danses; car, nonobstant les défauts qui se font remarquer dans sa partition de *Pietro il Grande*, on y voit briller des inspirations soudaines, qui proviennent qu'avec une éducation mieux faite dans la jeunesse, il aurait pu se faire un nom distingué parmi les compositeurs dramatiques. Dans ses ouvrages pour la danse, il n'a ni l'originalité de Strauss, ni l'élégance de Lœnner; mais il a plus d'entrain et plus d'effet de rythme.

**JULIEN (HENRI DE SAINT-)**, conseiller du ministère de la guerre, et compositeur amateur, à Carlsruhe, naquit à Mannheim, le 6 janvier 1801. Il apprit les éléments de la musique dès ses premières années. Après qu'il eut terminé ses études littéraires, il alla se fixer à Carlsruhe, et y devint l'ami de Fosca, qui le dirigea dans l'étude de la composition. En 1826, il fonda dans cette ville une société de chant en chœur dont il eut la direction. Ayant fait un voyage à Paris, en 1829, il y eut des relations amicales avec Boieldieu, Cherubini, Victor Hugo, et plusieurs autres hommes de talent dans les arts et la littérature. Musicien distingué, il s'est fait connaître en Allemagne par ses *Lieder* à voix seule avec accompagnement de piano et ses chants pour quatre voix d'hommes. Il s'est aussi fait remarquer comme écrivain sur la musique par des morceaux de critique qu'il a fait insérer dans plusieurs écrits périodiques. Cet homme de mérite est mort à Carlsruhe, le 13 novembre 1844, à la fleur de l'âge. Ses ouvrages publiés sont : 1° Six *Lieder* à voix seule avec piano; Carlsruhe, 1827. — 2° Six *idem*, publiés à Augsbourg. — 3° Six chansons allemandes avec piano, op. 5, Carlsruhe, 1829. — 4° Six *idem*, op. 6, *ibid.*, 1838. — 5° *Poèmes lyriques* à voix seule avec piano, op. 7, *ibid.*, 1839. — 6° Douze chants pour 4 voix d'homme, *ibid.* — 7° Trois quatuors pour 2 violons, alto et basse; Paris, 1830.

**JULLIEN (MARCEL-BERNARD)**, grammairien et littérateur, est né à Paris, le 2 février 1798. Docteur ès lettres, et licencié ès sciences, il a été proviseur de collège et secrétaire général de la Société des Méthodes d'enseignement. Les travaux de M. Jullien concernant la grammaire

et la littérature proprement dite n'ayant pas de rapport avec l'objet de cette Biographie, il n'est cité ici que pour ses ouvrages relatifs à la musique. Le premier de ces ouvrages a pour titre : *De quelques points des sciences dans l'antiquité (Physique, métrique, musique)*; Paris, L. Hachette, 1854, un volume in-8° de 312 pages. Les premières pièces contenues dans ce volume (*Thésis de Physica Aristotelis, Le curé de Varengeville, La grandeur du monde et des astres, L'hôtel de Condé*) concernent spécialement la Physique d'Aristote et celle de Descartes; mais les morceaux sur *La quantité prosodique chez les anciens, l'Artis et la Thésis dans les langues anciennes, l'Harmonie essentielle des vers anciens, les vers saturniens, La voix selon les anciens, et enfin la dissertation sur la musique ancienne*, ont un intérêt important pour l'histoire de la musique chez les Grecs et les Romains. M. Jullien y attaque sans ménagement certaines idées, certains préjugés des érudits sur ces matières; son style est tranchant, et parfois ses propositions sont trop absolues; mais lorsqu'il établit que les règles de la métrique sont incompatibles avec la mesure et le rythme de la musique, et que les peuples de l'antiquité n'ont récité ni chanté leurs vers conformément à ces règles, il est dans le vrai. Il l'est aussi, lorsqu'il pose en principe que la justesse mathématique des intervalles des sons n'a pas été plus la règle des intonations chez les anciens qu'elle ne l'est dans la musique moderne : il l'est lorsqu'il dénie aux Grecs et aux Romains la connaissance et l'usage de l'harmonie de la musique moderne; il l'est, enfin, lorsqu'il démontre par la terminologie des sons, par les défauts de la notation grecque, par les imperfections de leurs instruments, et par d'autres considérations importantes, que loin d'avoir l'excellence qui lui a été attribuée par les érudits, la musique des anciens fut un art dans l'enfance. Une ardente polémique suivit la publication du livre de M. Jullien, entre M. Vincent (voy. ce nom) et lui. Suivant sa méthode habituelle, M. Vincent transforma des questions de doctrine et d'histoire en intérêts d'amour-propre; suivant sa méthode habituelle, il injuria beaucoup son adversaire dans ses pamphlets et dans ses articles de journaux; suivant cette même méthode, il dénatura les faits et les idées de M. Jullien, en déchiquant son livre, séparant les phrases, pour leur donner des interprétations dans son sens, et pour y chercher des contradictions sans réalité; gardant du reste le silence sur les autorités par lesquelles M. Jullien avait appuyé ses raison-

nements. Celui-ci répondit avec dignité et force de raison dans un écrit intitulé *Polemique sur quelques points de métrique ancienne*, dont la première partie parut en 1854, et l'autre dans l'année suivante (Paris, imprimerie Panchoucke, in-12).

Le dernier volume publié par M. Julien sur ces questions a pour titre : *Thèses supplémentaires de métrique et de musique anciennes, de grammaire et de littérature*; Paris, Hachette, 1861, in-8° de 481 pages. L'auteur y discute avec une connaissance profonde de la nature des choses, une érudition solide, enfin, avec une force de logique irrésistible, les arguments présentés par M. Vincent dans la polémique soulevée à l'occasion de la métrique et de la musique des anciens, les met au néant, et porte à son adversaire des coups dont celui-ci ne se relèvera pas dans l'opinion publique. Tout l'avantage de cette discussion est resté à M. Julien. (Voy. VINCENT.)

**JULLIEN** (LOUIS-ANTOINE), compositeur : VOYEZ JULIEN.

**JOUMENTIER** (BERNARD), né à Lèves, près de Chartres, le 24 mars 1740, fut destiné par ses parents à l'état ecclésiastique, et entra jeune au séminaire de cette ville pour y faire ses études; mais rien ne put le décider à prendre les ordres, et d'après ses vœux constants, il fut placé sous la direction de Delalande, maître de chapelle de la cathédrale de Chartres, qui lui enseigna la musique et l'harmonie. En 1773, il obtint, à l'âge de vingt-quatre ans, la maîtrise de Saint-Malo; mais il ne garda ce poste que peu de temps, car en 1776 il était maître de musique à l'église de Coutances, lorsqu'il fut appelé vers la fin de la même année au chapitre royal de Saint-Quentin, pour y remplir les fonctions de maître de chapelle. Il a gardé cette place jusqu'à sa mort, et a cessé de vivre à l'âge de près de quatre-vingt et un ans, le 17 décembre 1829. Vers 1788 il avait fait entendre à la chapelle de Louis XVI, à Versailles, et à l'église cathédrale de Paris, des messes qui furent estimées, et qui l'auraient vraisemblablement conduit à une des places de surintendant de la musique du roi, si la Révolution n'eût éclaté. Aucune de ses compositions n'a été publiée, mais il existe des copies manuscrites de quelques-unes des principales à la bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris. Tous ses manuscrits originaux ont été légués par lui à la bibliothèque publique de Saint-Quentin. Le 21 novembre 1812, une messe de Jumentier (en sol majeur) a été exécutée à l'église Saint-Eustache de Paris, et a mérité l'approbation des artistes.

Dans la liste de ses ouvrages, on trouve : 1° Cinq messes solennelles à 4 voix, chœur et orchestre. — 2° Cinq messes solennelles à 3 voix, chœur et orchestre. — 3° Une messe brève à 4 voix, chœur et orchestre (en ré majeur). — 4° Messe de *requiem* à 4 voix, idem. — 5° *Te Deum* à 3 voix, chœur et orchestre (en ut majeur). — 6° Deux *Te Deum* à 4 voix, idem. — 7° Huit *Magnificat* à 2, 3 ou 4 voix, chœur et orchestre. — 8° Soixante-quatre motets pour une, deux, trois et quatre voix, avec orchestre. — 9° Trois *De profundis*, idem. — 10° Le psaume 116 à 2 voix, chœur et orchestre. — 11° Le psaume 28 pour voix de basse, chœur et orchestre. — 12° *Loçons des ténébres* à 4 voix, chœur et orchestre. — 13° *Cantique de Débora*, pour voix de baryton, idem. — 14° Dix *O Salutaris* à 1, 2, 3 et 4 voix. — 15° *Pater noster* à 3 voix, chœur et orchestre. — 16° Six *Domine salvum fac regem*, à 1, 2, 3 et 4 voix, idem. — 17° Cinq oratorios, idem. — 18° Plusieurs *Rorate celi, Regina celi*, et autres antennes. — 19° *Stabat Mater* à 4 voix, chœur et orchestre. — 20° Trois symphonies à grand orchestre. — 21° *Chloris et Médor*, opéra historique en un acte (13 décembre 1793). — 22° Petit traité du chant sur le livre (terminé en 1783), in-fol. de 27 pages.

**JUNILHAC** (DOM PIERRE-BENOÎT DE), bénédictin de la congrégation de Saint-Maur, naquit en 1611, au château de Saint-Jean-de-Ligour, dans le Limousin, d'une famille noble qui subsiste encore. En 1630 il fit profession au monastère de Saint-Remi de Reims. Son mérite et ses qualités morales le conduisirent successivement aux premiers emplois de son ordre. Il mourut à l'abbaye Saint-Germain-des-Prés, le 22 mars 1682, à l'âge de soixante-onze ans. On a de ce religieux un livre rempli d'érudition et de recherches curieuses, malgré quelques erreurs, intitulé : *La Science et la Pratique du plain-chant, où tout ce qui appartient à la pratique est établi par les principes de la science, et confirmé par le témoignage des anciens philosophes, des Pères de l'Eglise, et des plus illustres musiciens; entre autres de Guy Arétin et de Jean des Murs*. Par un religieux bénédictin de la congrégation de Saint-Maur; Paris, Louis Billaine, 1673, in-4°. Forkel et Lichtenhal, qui l'a copié, ont donné dans leurs bibliographies de la musique un titre différent à ce livre, d'après l'*Histoire de l'abbaye royale Saint-Germain-des-Prés* du P. Boullart : voici ce titre : *La Science et la Pratique du plain-chant, par un religieux de la congrégation de Saint-Maur, imprimé*

par les soins de Dom Benoît de Jumilhac; Paris, 1672, in-4°. Il n'y a certainement pas eu deux éditions du livre dont il s'agit dans l'espace d'une année; il est aussi peu vraisemblable que le titre de l'ouvrage ait été changé en si peu de temps. Le P. Le Cerf de la Viéville indique l'année 1677 comme celle de l'impression du même ouvrage (*Biblioth. histor. et crit. des auteurs de la Congrégation de Saint-Maur*, p. 184); c'est évidemment une erreur, ou une faute d'impression. Le P. Boullart assure que le P. Jumilhac n'a été que l'éditeur de *La Science et la Pratique du plain-chant*, et que le véritable auteur de ce livre est le P. Jacques Le Clerc, bénédictin de la Congrégation de Saint-Maur, qui mourut à Saint-Pierre de Melun, le 1<sup>er</sup> janvier 1679. Ni la préface, ni le privilège, qui est accordé au P. général des bénédictins, ne mentionnent ce fait. Le privilège semble même le contredire, car le P. Jumilhac fut adjoint au général de son ordre et en remplit les fonctions, comme on le voit dans les ouvrages des PP. Le Cerf, Martenne et Tassin; en sorte qu'il paraît certain que ce fut lui qui demanda et obtint le privilège. Le premier de ces auteurs dit : *Il y en a qui prétendent qu'il (le P. Jumilhac) a seulement dirigé l'impression de cet ouvrage, et que D. Jacques Le Clerc en est l'auteur* (loc. cit.). Le P. Martenne, contemporain du P. Jumilhac, et qui l'a connu à l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, lui a restitué la propriété du livre dont il s'agit, dans son *Histoire* (manuscrite) *de la congrégation de Saint-Maur*, et le P. Tassin a suivi son opinion dans l'*Histoire littéraire de la congrégation de Saint-Maur* (Paris, 1770, in-4°).

*La Science et la Pratique du plain-chant*, dont la rareté était excessive avant que MM. Nisard et Leclerc (voy. ces noms) en eussent donné une nouvelle édition, est divisée en huit parties. La première n'est en quelque sorte que préliminaire, et traite d'objets accessoires de la science du chant de l'église. La seconde, divisée en quatorze chapitres, est relative aux sons, aux intervalles, aux gammes et aux nuances. Dans la troisième, il est traité de la durée des sons et des signes de leur mesure. La quatrième, divisée en onze chapitres, est consacrée à l'exposition des tons et à la transposition. La cinquième, très-courte, est relative aux cadences et aux pauses. La sixième traite de la pratique du chant et de la solmisation. La septième renferme les notes et les autorités citées dans les six premières parties. Enfin, dans la huitième, on trouve les exemples notés de tout ce qui est enseigné dans le corps de l'ou-

vrage. Les nombreux passages d'auteurs anciens rapportés dans la septième partie, ajoutent beaucoup de prix à cet ouvrage.

JUNG (....), cantor à Charlottenbourg, près de Berlin, a donné, dans l'écrit périodique intitulé *Eutonia* (1830, t. IV, pag. 118-129), un morceau critique sur les nouvelles mélodies chorales.

JUNGBAUER (FERDINAND-CÉLESTIN), né le 6 juillet 1747, à Grötersdorf, dans la forêt d'ile de Bavière, entra fort jeune dans l'ordre des bénédictins, au couvent de Bas-Altaich, et y reçut une éducation scientifique et musicale. Ses heureuses dispositions pour la composition se firent bientôt distinguer par les morosaux de musique d'église qu'il écrivit pour son monastère; mais c'est surtout après la suppression de celui-ci qu'il fit remarquer son talent, pendant qu'il était professeur au gymnase de Bamberg. Il devint ensuite curé à Gross-Mehring, où il est mort, en 1818. On connaît de sa composition : 1° Six messes allemandes à une voix, avec accompagnement d'orgue, à l'usage des églises de la campagne; Straubing, Heigl. — 2° Trois litanies à 4 voix, orgue et deux cors, sur des textes allemands; ibid. — 3° Cantiques à une voix avec orgue, à l'usage des églises de la campagne; ibid. — 4° *Miserere* sur la traduction allemande de Mendelssohn, à 4 voix, orgue et 2 cors; ibid. — 5° *Stabat Mater* sur la traduction allemande de Wieland, à 4 voix, orgue, 2 cors et basson; ibid. — 6° *Vêpres* allemandes à voix seule et orgue; ibid. — 7° *Idem* à 3 voix, orgue et 2 cors, n<sup>os</sup> 1, 2 et 3; ibid. — 8° *Te Deum* allemand, à 2 voix et orgue; Landshut, Krull. La musique de Jungbauer se distingue moins par une grande habileté dans l'art d'écrire que par une expression tendre et religieuse.

JUNGÉ (JOACHIM), en latin *Jungius*, philosophe et mathématicien, naquit à Lubeck, en 1587. Après avoir fait ses études à Rostock, il se rendit à Giesen, où il fut nommé professeur de mathématiques, en 1609; mais bientôt, s'apercevant que les soins qu'il donnait à ses élèves le détournaient de ses études particulières, il se démit de son emploi en 1614, et après avoir passé un an à Augsbourg il retourna à Rostock, où il s'adonna à l'étude de la médecine. En 1618, il se rendit en Italie et profita de son séjour à Padoue pour y prendre ses degrés en médecine. De retour à Rostock, il conçut le projet de s'y fixer et d'y établir une société pour l'avancement des sciences naturelles; mais l'ignorance et l'envie lui susciterent tant de tracasseries, qu'il finit par s'éloigner de cette ville; il se rendit

à Hambourg pour y occuper la place de recteur de l'école de Saint-Jean, et plusieurs autres emplois. Il mourut d'apoplexie, le 23 septembre 1637. Au nombre des ouvrages de ce savant, on en trouve un intitulé : *Harmonia theoretica, compendiosissima et optima sonorum proportionum demonstrans*, etc.; Hambourg, 1678 et 1679, in-4°. C'est une deuxième édition; j'ignore la date de la première.

**JUNGE** (CHRISTOPHE), excellent facteur d'orgues allemand, est plus connu par ses ouvrages que par les circonstances de sa vie. En 1675, il se rendit de la Lusace à Sondershausen pour y construire un très-bon orgue de 31 jeux, avec deux claviers et pédale, dans l'église de la Trinité. Cet ouvrage se faisait remarquer par sa bonne qualité, et par des porte-vent à soupape qui servaient à modifier la force du son. En 1680, il construisait dans l'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Weimar un bon orgue de 27 jeux. De là il se rendit à Erfurt, où il fit l'orgue de la cathédrale, composé de 28 jeux, deux claviers et pédale, avec deux porte-vents à soupape; mais il mourut en 1683, avant d'avoir achevé cet ouvrage.

**JUNGENSEN** (JEAN-CHRISTOPHE), facteur de pianos, pianiste et musicien instruit, naquit à Schleswig, vers 1754. Dans sa jeunesse il était bonlanger, et l'on assure même qu'il continua cette profession jusqu'à l'âge de trente ans; mais tout à coup il changea d'état, et fonda une fabrique d'instruments de musique. Cependant il paraît certain qu'il s'était occupé depuis longtemps de la musique à ses heures de loisir, et qu'il avait appris les éléments de la construction des pianos. L'établissement de sa fabrique à Schleswig date de 1780. Il ne tarda point à se faire connaître avantageusement par la bonne qualité de ses instruments; plusieurs bons pianos sortirent de ses ateliers; il inventa aussi un grand clavecin, qu'il appela *Clavecin royal*, et dont les sons pouvaient être modifiés de douze manières différentes. Jungensen a publié dans la Gazette musicale de Leipzig (ann. 1803, p. 699 et suiv.) un bon article sur la facture des pianos. Il est mort à Schleswig, vers 1815.

**JUNGHANS** (J.-A.), organiste à Arnstadt, dans la principauté de Schwarzbourg, né vers 1745, s'est fait connaître avantageusement par quelques compositions pour le piano, dont il a été répandu des copies manuscrites, mais qui n'ont pas été imprimées.

**JUNGHANS** (C.-G.), pianiste et professeur de musique à Vienne, a publié des danses allemandes pour le piano, et une méthode pour

apprendre à jouer de cet instrument, intitulée *Theoretisch-praktische Piano-forte Schule*; Vienne, Diabelli, in-4°.

**JUNGNICKEL** (...), organiste allemand du dix-septième siècle, n'est connu que par un livre de fugues pour l'orgue avec pédale, intitulé : *Fugen in Pedal und Manual durch alle Tonos zu tractiren*; Francfort, 1676.

**JUNGWIRTH** (ANTOINE), né le 17 janvier 1756, à Munich, y étudia les éléments de la musique. Il se rendit ensuite au monastère de Benedictbaern comme enfant de chœur, et y fit ses études. Après avoir terminé son cours de philosophie, il entra dans l'ordre des Augustins; mais il en sortit avant d'avoir achevé son noviciat, et prit l'habit d'abbé séculier. En 1796, il fut nommé directeur du chœur à l'église paroissiale de Saint-Pierre de Munich, pour laquelle il écrivit des messes, des répons et des motets, qui sont restés en manuscrit.

**JUNKER** (CHARLES-LOUIS), né à Cehring, vers 1740, fut destiné dès son enfance à l'état ecclésiastique, et étudia la théologie. Lorsque ses cours eurent été terminés, il remplit pendant quelques années les fonctions de précepteur dans une famille en Suisse. En 1778 il obtint sa nomination de professeur de philosophie et de belles-lettres à Heidesheim, dans le comté de Leiningen; puis, en 1779, il fut nommé chapelain de la cour à Kirchberg. Dix ans après, il alla à Dettingen en qualité de pasteur. En 1793 il occupait un poste semblable à Landsiedel, près de Kirchberg; enfin, en 1795 il devint pasteur à Rupertshoven, où il mourut, le 30 mai 1797. Junker avait acquis des connaissances profondes dans les sciences et dans la musique. Il s'est fait connaître comme compositeur et comme écrivain sur la musique. Ses principaux ouvrages pratiques consistent en trois concertos pour piano avec orchestre, dont le troisième a été publié à Darmstadt, en 1794; la cantate de *la Nuit*, avec violon et violoncelle, et le mélodrame *Geneviève dans la tour*; composé en 1790. Parmi ses écrits, on remarque : 1° *Zwanzig Komponisten, eine Skizze* (Esquisse biographique sur vingt compositeurs); Berne, 1776, in-8° de 109 pages. Les compositeurs sur qui l'on trouve des renseignements dans ce recueil sont Abel, C.-P.-E. Bach, Jean-Chrét. Bach, Boccherini, Canabich, Cramer, Ditters, Eichner, Frenzel, Grétry, J. Haydn, Giordani, Kammel, Philidor, Pugnani, Stamitz, Schmidtbauer, Schubert, Toeschi et Vanhall. Une deuxième édition de cet ouvrage a paru en 1790, sous le titre de *Portefeuille pour les amateurs de musique* (Portfeuille für Musikliebhaber); Junker y ajouta une disserta-

tion sur l'esthétique de la musique. — 2° *Tonkunst* (Musique); Berne, 1777, in-8° de xxxii et 119 pages. Les 82 premières pages de cet écrit traitent de l'origine de la musique, puis on trouve six pages sur la musique d'église, et le reste de l'ouvrage est relatif à l'opéra. L'auteur y a mis à contribution les idées de l'abbé Batteux, de Scheibe, de Sulzer, d'Algarotti et de Reichardt. — 3° *Betrachtungen über Malerey, Ton- und Bildhauerkunst* (Observations sur la peinture, la musique et la sculpture); Bâle, 1778, in-8° de 190 pages. Ce qui concerne la musique est contenu dans les pages 63 à 123. C'est une traduction presque littérale de l'ouvrage de Chabanon (voy. ce nom). — 4° *Einige der vornehmsten Pflichten eines Kapellmeisters oder Musik Directors* (Quelques-uns des devoirs principaux d'un maître de chapelle ou directeur de musique); Winterthur, Steiner, 1782, in-8° de 48 pages. Forkel a publié une critique de cet opuscule dans son *Almanach musical* pour l'année 1784, p. 4. — 5° *Ueber den Werth der Tonkunst* (Sur la puissance de la musique); Bayreuth et Leipsick, 1786, in-8° de 174 pages. Il a été fait une deuxième édition de cet écrit à Leipsick, en 1813, in-8°. — 6° *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782* (Almanach musical pour l'année 1782), Aethinopol, in-8°, 116 pages. — 7° *Musikalischer und Künstler Almanach auf das Jahr 1783* (Almanach musical et artistique pour l'année 1783), Cosmopolis, 1783, in-8°. — 8° *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1784* (Almanach musical pour l'année 1784); Freyberg, in-8°. Junker a aussi fourni quelques articles concernant la musique aux *Mélanges artistiques* et au *Muséum des Artistes* de Meusel, à la Gazette musicale de Spiro (1789), et à la Correspondance musicale de la Société philharmonique; enfin, il a donné une notice sur ses propres travaux, intitulée : *Die musikalischen Geschichte eines autodidactos in der Musik*, dans le Répertoire de littérature du Wurtemberg, ann. 1783, p. 3 et suiv., n° 4.

**JUPIN** (CHARLES-FRANÇOIS), violoniste et compositeur, naquit à Chambéry, le 30 novembre 1805. Il n'était âgé que de deux ans lorsque sa famille alla s'établir à Turin. Son nom de famille était *Louvet*. Après l'assassinat du duc de Berry, la rumeur publique désigna à tort cette famille comme alliée à l'assassin : elle quitta Turin, et prit le nom de *Jupin*, qui était celui de la mère de l'artiste dont il s'agit. A l'âge de huit ans il reçut des leçons de violon d'un vieux musicien nommé Monticelli, et devint ensuite élève de Giorgis, premier violon du théâtre du prince de

Carignan. A peine arrivé à sa douzième année il exécuta à ce théâtre un concerto de Rode, et les applaudissements qu'il y reçurent engagèrent son père à le conduire à Paris; mais le peu de bien que possédait sa famille l'obligea à donner des concerts pour faire face aux frais du voyage. Arrivé à Chaumont-sur-Marne, le jeune Jupin y fut accueilli avec bienveillance par M. de Bouchepon, receveur général du département et amateur passionné de musique, qui lui donna une lettre de recommandation pour Bailiot, son ami d'enfance. Bailiot fit entrer le jeune artiste au Conservatoire, et lui prodigua ses soins. En 1823 Jupin obtint le premier prix de violon aux concours, en partage avec un autre élève de Bailiot, nommé *Philippe*, qui mourut peu de temps après. L'année suivante, Jupin joua avec son maître une symphonie concertante de celui-ci, aux concerts de l'Opéra. Lorsque le théâtre de l'Odéon fut organisé, il y entra comme violon solo, et après avoir rempli ces fonctions pendant un an et demi, il quitta Paris, le 2 décembre 1826, dans le dessein de voyager. Arrivé à Turin, il y reçut une lettre du maire de Strasbourg, qui, sur la recommandation de Bailiot, lui offrait une place de professeur de violon et de chef d'orchestre dans cette ville; il accepta et prit possession de ses fonctions au commencement de l'année 1826. Il a pris depuis lors une part active à l'organisation des fêtes musicales de l'Alsace, qu'il a dirigées avec talent. Jupin a fait représenter à Strasbourg, le 12 novembre 1834, *La Vengeance italienne, ou le Français à Florence*, opéra-comique en 2 actes, arrangé d'après un vaudeville de Scribe. La première représentation fut écoutée avec calme; mais la seconde fut sifflée, à cause du sujet de la pièce, où un officier français est mystifié et bafoué par des Italiens. Il y avait de bonnes choses dans la musique de cet ouvrage. La clôture du théâtre de Strasbourg, en 1835, ramena Jupin à Paris, où il se fixa. Il est mort en cette ville, le 12 juin 1839.

Cet artiste, heureusement organisé pour l'art, se distingua, comme violoniste, par un sentiment vif du beau uni aux qualités de la grande école de violon où il s'est formé. Si les circonstances l'avaient favorisé, il y a lieu de croire que sa renommée aurait grandi avec le temps. On connaît de sa composition : 1° *Thème varié pour violon*, dédié à Bailiot, op. 1, Paris, Frey. — 2° *Concerto pour violon et orchestre*, Paris, Richault. — 3° *Trio pour deux violons et violoncelle*; *ibid.* — 4° *Variations brillantes pour orchestre*; *ibid.* — 5° *Variations concertantes pour piano et violon*; *ibid.* — 6° *Grand trio pour piano, violon et violoncelle*; *ibid.* — 7° *Fantaisie pour piano et*

violin; *ibid.* Jupin a laissé en manuscrit plusieurs autres ouvrages.

**JUSDORF** (J.-C.), flûtiste et compositeur pour son instrument, paraît avoir vécu vers la fin du dix-huitième siècle, ou au commencement du dix-neuvième, à Brunswick et à Mayence. Tous les biographes allemands se taisent sur cet artiste, qui n'est connu que par ses ouvrages. Parmi ses productions, on remarque : 1° Concerto pour la flûte, op. 28; Brunswick, Spehr. — 2° 2° Concerto, *idem*; Mayence, Schott. — 3° Troisième, *idem* (en mi bémol); Offenbach, André. — 4° Plusieurs airs variés, *idem*.

**JUSSOW** (JEAN-ANDRÉ), né à Göttingue, était en 1708 étudiant en théologie à l'université de Helmstedt. Il y soutint alors, sous la présidence du docteur Jean-André Schmidt, une thèse qui a été imprimée sous ce titre : *De Cantoribus ecclesie veteris et novi Testamenti*; Helmstedt, 1708, 5 feuilles et demie. Walther s'est trompé lorsqu'il a dit, dans son Lexique, que cette thèse n'était point de Jussow, mais de Schmidt.

**JUST** (J.-A.), claveciniste distingué et habile violoniste, naquit à Groningue, vers 1760. Dans sa jeunesse il se rendit à Berlin, et y reçut des leçons de clavecin de Kirnberger, qui lui enseigna aussi l'harmonie. De retour en Hollande, il s'établit à La Haye et y continua ses études, sous la direction de Schwindel. Il se fit bientôt remarquer par ses talents, et fut considéré comme un des premiers clavecinistes de son temps. Le prince d'Orange-Nassau l'attacha à sa maison, et le chargea d'enseigner le piano à la princesse régnante. Plusieurs concertos de sa composition, quatre œuvres de six sonates pour clavecin, des trios pour cet instrument, violon et violoncelle et des divertissements pour clavecin seul, furent publiés à La Haye et à Amsterdam. Il écrivit aussi la musique des opéras *Le Marchand de Smyrne*, et *Le Page*, qui furent représentés dans cette dernière ville. A l'époque de l'invasion de la Hollande par l'armée française, Just retourna à Berlin, et y publia *Six duos pour deux violons*, op. 17, chez Hummel; mais il resta peu de temps dans cette ville, parce qu'il fut appelé à Londres par le prince d'Orange. La protection de la princesse le fit connaître avantageusement, et lui procura des élèves dans la plus haute aristocratie. Just publia à Londres de nouvelles éditions de ses sonates de clavecin sous ces titres : 1° *Six sonatas for the harpsichord, with accompani-*

*ment of a violin*, op. 1; London, Longman, Lukey and Co. — 2° *Six sonatas* *idem*, op. 2; *ibid.* — 3° *Six sonatas for the harpsichord, composed for the use of beginner*, op. 3; *ibid.* — 4° *New and complete Instructions for playing the harpsichord or piano-forte, etc; to which is added the Italian method of fingering also the art of tuning and plaining Thoro' Bass*. On n'a pas de renseignements sur la fin de la carrière de cet artiste.

**JUST** (JEAN), compositeur et directeur de la Société de chant (*Lieder Kranz*) à Francfort-sur-le-Mein, est né dans cette ville, en 1792. Dans sa jeunesse il se livra à l'étude de la flûte, et acquit beaucoup d'habileté sur cet instrument. Pendant quelques années, il fut chef des choristes au théâtre de Stuttgart. De retour à Francfort, il fut un des fondateurs d'une excellente société de chant d'hommes, dont la direction lui fut confiée. En 1835 il obtint la place de *cantor* de l'église Sainte-Catherine. Son jubilé de vingt-cinq ans, comme directeur de la *Lieder Kranz*, fut fêté avec enthousiasme, en 1853, par les membres de cette société chorale. On a de cet artiste des chants à voix seule avec accompagnement de piano; mais il s'est distingué surtout par ses chants à quatre voix d'homme, dont plusieurs recueils ont été publiés à Francfort, chez Fischer. Sa chanson de soldat particulièrement, sur le texte du *Faust* de Goethe, *Burgen mit hohen Mannern und Zinnen*, a obtenu une grande popularité en Allemagne.

**JUSTINUS A DESPONS** (BEATE-MARIE-VINCINIS), nom de religion d'un organiste du couvent de son ordre à Würzburg, pendant les années 1711-1723, voyagea en Italie dans sa jeunesse, et y perfectionna son talent dans la composition. Il s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° *Chitrologia organico-musica*, c'est-à-dire règles et exemples pour apprendre à jouer de l'orgue, etc.; Nuremberg, 1711, in-fol. Après une préface de trois pages, qui renferme les règles de l'harmonie et de l'accompagnement, on trouve dans ce recueil des cantiques à voix seule avec basse continue, puis des pièces à deux parties dans tous les tons pour servir d'exercices de doigter, et enfin des sonates, des fugues, etc. — 2° *Musikalische Arbeit und Kurtzweil*, etc. (Travail musical et passe-temps, c'est-à-dire règles courtes et bonnes de la composition); Augsburg et Dillingen, 1723.

## K

**KAA** (FRANÇOIS-IGNACE), compositeur hollandais, vécut à La Haye jusqu'en 1780, puis fut appelé à Cologne, en qualité de maître de chapelle de la cathédrale. Il occupait encore ce poste en 1792. On a gravé de sa composition : 1° Six symphonies pour deux violons, alto, basse, flûte, deux hautbois et deux cors ; La Haye, 1777. 2° Six *idem*, deuxième livre ; *ibid.* 3° Six trios pour clavecin, violon et basse ; *ibid.* 4° Six quatuors pour deux violons, alto et basse ; *ibid.* 5° Six *idem*, deuxième livre ; *ibid.*

**KABATH** (JEAN), né à Oppeln, en 1775, y fit ses études et suivit un cours de théologie. Devenu professeur de littérature dans sa ville natale, il quitta cet emploi pour aller enseigner au Gymnase de Breslau. En 1818, il reçut sa nomination de directeur du Gymnase royal de Glatz, et enfin, il fut appelé aux fonctions de conseiller d'études à Breslau, en 1827. Il ne jouit pas longtemps des avantages de cette honorable position, car il mourut en cette ville, le 12 décembre 1828. Amateur passionné de musique, Kabath exerça une influence salutaire sur les progrès de cet art dans la Silésie, par ses efforts constants pour l'introduction de l'enseignement du chant dans les écoles et les collèges. L'état florissant où se trouve aujourd'hui cet enseignement dans les Gymnases de Breslau, de Glatz et de Gleiwitz est en grande partie son ouvrage. On a de ce savant, outre ses livres relatifs à l'Écriture sainte, les dissertations suivantes : 1° *Über den Gesang-Unterricht auf gelehrten Schulen* (Sur l'enseignement du chant dans les écoles supérieures), Glatz, 1819. 2° *Annotationes ad aliquot Quintiliani locos ad docendā artem spectantes*, Breslau, 1824.

**KACZKOWSKY** (JOSEPH), violoniste et compositeur, né à Tabor, en Bohême, dans la seconde partie du dix-huitième siècle, a visité les principales villes de l'Allemagne et a publié de sa composition : 1° Premier concerto pour violon (en *la* mineur), op. 8, Leipsick, Breitkopf et Härtel. 2° Rondeau à la polonaise, op. 9 (en *la* mineur), *ibid.* 3° Deuxième concerto (en *si* mineur) op. 17, Vienne, Haslinger. 4° Variations et polonaises, avec accompagnement de quatuor, op. 1, 2, 3, 6, 7, 18,

22, Offenbach, André, Leipsick, Breitkopf et Härtel, Vienne, Haslinger. 5° Variations pour violon, avec accompagnement de violon et basse, op. 3 et 4, Offenbach, André. 6° Duos pour deux violons, op. 10 et 16, Leipsick, Breitkopf et Härtel. 7° Duos pour violon et alto, op. 14, *ibid.* 8° Six études ou caprices pour violon seul, op. 13, *ibid.* Plusieurs recueils de polonaises pour piano.

**KADELBACH** (CHARLES-GOTTLIEB), né à Rudelsstadt (Silésie), en 1761, fit ses premières études dans ce lieu, puis il alla les continuer au séminaire de Breslau, et reçut son instruction musicale chez le cantor Klein, à Schmiedeburg. En 1785, il reçut sa nomination de cantor à Bolkenhain. Après avoir occupé cette place pendant quarante-quatre ans, il mourut dans ce lieu, le 10 novembre 1829, à l'âge de soixante-huit ans. On a de lui de bonnes pièces d'orgue sur des cantiques allemands et une cantate sur le texte : *Lobe den Herrn* (Louange au Seigneur).

**KÆFERLE** (CHARLES-HEINRICH), mécanicien et facteur de pianos, à Louisbourg, né à Waiblingen, dans le Wurtemberg, au mois de mai 1768, perdit un œil quatre jours après sa naissance, et le second à l'âge de quatre ans. Son père, qui était meunier, alla occuper, en 1780, un moulin plus vaste au village de Hoheneck, près de Louisbourg ; là, le jeune Kæferle commença à fabriquer une foule d'ustensiles pour la maison, se construisit un tour, et pourvut tout le village de jeux de quilles, de rouets et de dévidoirs. Plus tard, on le chargea de la restauration des soufflets de l'orgue : cette occupation lui inspira le désir d'apprendre à jouer du clavecin ; son père lui procura un de ces instruments, et lui fit donner des leçons par l'instituteur de l'endroit. Quelques mois de leçons le mirent en état de jouer des airs et des mélodies chorales. Le hasard lui ayant procuré l'occasion d'entendre jouer du *pau-talon*, à Louisbourg, il en éprouva un plaisir si vif, qu'il n'eut point de repos qu'on ne lui eût expliqué le mécanisme de cet instrument. Après en avoir fait l'examen par le toucher, il retourna chez lui avec la pensée hardie d'en construire un, et malgré les difficultés multiples qu'il rencontra, il réalisa son projet



en 1790. Une seconde visite à Louisbourg lui fit connaître un grand piano de Späth; après en avoir pris les dimensions, il vendit son pantalon et fit deux pianos, qui furent promptement des acheteurs. Mais ce fut surtout après avoir entendu un piano de Stein qu'il comprit bien quelles devaient être les qualités des instruments de cette espèce, et qu'il fixa l'attention publique sur les siens. Dès lors, Stein devint son modèle. En 1797, il alla se fixer à Louisbourg, et depuis lors il ne cessa de produire de bons pianos qui furent recherchés par les amateurs. M. P.-F. Christmann a donné dans la *Gazette musicale de Leipsick* (ann. 1798, p. 65) une notice sur les pianos de Kæferle, où il assure que ces instruments sont supérieurs à ceux de beaucoup d'autres facteurs renommés. Kæferle n'était pas seulement facteur de pianos, mais mécanicien fort habile. Il inventa plusieurs machines pour divers usages où le génie se manifeste par la simplicité des moyens. Cet homme industrieux est mort à Louisbourg, le 28 février 1834. Son fils, Frédéric Kæferle, lui a succédé dans la construction des instruments. Les pianos qui sortent de sa fabrique ont été renommés par leur solidité et leur bonne qualité de son.

**KÆHLER** (MAURICE-FRÉDÉRIC-AUGUSTE), directeur de musique de la pédagogie et de l'école normale de Züllichau, naquit le 20 juillet 1781, à Sommerfeld, en Silésie, où son père était médecin. Il reçut les premières leçons de piano chez un organiste médiocre, nommé Platter, puis il fréquenta le Gymnase de Sorau, où il apprit à jouer de l'orgue sous la direction de l'organiste Erselina. Sans prévoir encore sa destinée future, son penchant décidé pour la musique lui fit prendre la résolution de se mettre en apprentissage, suivant un usage établi en Allemagne, chez le musicien de ville Tbiele. Il s'y appliqua principalement à l'étude du violon, et fit quelques essais de composition; mais il ne posa de bases solides pour son éducation musicale que sous la direction de Schönebeck, virtuose sur le violon et compositeur de mérite à Lubben, où Kæhler s'était rendu en 1802. Dans l'automne de la même année, il fit un voyage à Copenhague, pour y voir un parent; il y reçut des leçons de violon du maître de concert Schall, et continua ses études chez Kunzen, maître de chapelle. De retour chez lui en 1804, il fut appelé à diriger la petite chapelle que le comte de Dohné entretenait à Molmütz, près de Sprottau. Il y passa cinq années heureuses, puis il alla, en

1809, à Breslau où il vécut trois ans sans fonctions. Dans l'espoir de rétablir à la campagne sa santé altérée, il accepta une place d'organiste et d'instituteur à Peterswalden, près de Reichenbach: ce changement de situation eut pour lui le résultat qu'il s'en était promis; malheureusement dans une course qu'il fit à Fribourg, pour visiter l'organiste Mattern, il se démit une jambe, et le mal qui en résulta fut si grave que, depuis 1823, il fut absolument privé de l'usage du pied gauche. En 1815, les fonctions de directeur de musique à la pédagogie et à l'école normale de Züllichau lui furent confiées; il séjourna onze mois à Neuzell où l'institution avait été placée; ensuite, il retourna à Züllichau, et s'y occupa de l'organisation d'un chœur, de la direction des concerts hebdomadaires d'hiver, et de leçons particulières, outre les soins qu'il donnait aux élèves de la pédagogie. Cet homme actif et laborieux fut enlevé à l'art et à ses amis en 1834, à l'âge de cinquante-trois ans.

Kæhler est considéré en Allemagne comme un compositeur estimable dont les ouvrages sont travaillés avec soin, particulièrement dans la musique religieuse. On connaît sous son nom les productions dont les titres suivent: 1° *Die Anfangsgründe der Musik, für angehende Musikschüler zur häuslichen Wiederholung* (Principes de musique à l'usage des commençants, en forme de récréations domestiques), Züllichau, Darnmann, 1826. 2° Concerto pour violon et orchestre, Leipsick, Breitkopf et Härtel. 3° Préludes pour l'orgue, Leipsick, Peters. 4° Polonaise de Keller arrangée en rondo pour le piano, Berlin, Lischke. 5° Variations pour le piano, Leipsick, Peters. 6° *Quinze* chants à quatre voix, avec accompagnement d'orgue ou de piano *ad libitum*. 7° *Jahovah*, motet dans le troisième cahier de la collection de chants publiés par Hientzsch. Kæhler a laissé aussi en manuscrit: 8° Plusieurs concertos pour le piano. 9° Sonates pour piano. 10° Concerto pour basson. 11° Overture pour l'orchestre. 12° Trois duos pour alto et basse. 13° Cantate pour la fête de la Réformation, particulièrement pour le Jubilé de la Confession d'Augsbourg (1839). 14° Diverses cantates et d'autres morceaux de musique d'église. 15° Des chœurs et d'autres pièces pour le chant. Une symphonie de sa composition a été exécutée à Leipsick, en 1833.

**KÆMPFER** (JOSEPH), contrebassiste d'une habileté remarquable, vers la fin du dix-huitième siècle, était né en Hongrie, et fut pendant quelque temps officier au service de l'em-

peur d'Autriche. Il était en garnison dans une ville de la Croatie, lorsque le désaveuement lui fit prendre la résolution de se rendre célèbre comme musicien. L'instrument qu'il choisit fut la contrebasse, parce qu'ayant moins de rivaux à craindre pour un tel instrument, il espérait parvenir à son but avec plus de facilité. Le sentiment de l'art et sa patience sans bornes le conduisirent, sans maître, à une habileté qui pouvait passer alors pour incomparable. Il se rendit à Vienne, s'y fit admirer, et entra dans la chapelle du prince Esterhazy, dirigée alors par J. Haydn. Ainsi la plupart des contrebassistes qui depuis lors se sont distingués, Kämpfer s'attacha aux sons harmoniques pour l'exécution des traits difficiles et alius; il sut leur donner une douceur jusqu'alors inconnue sur le grand instrument qu'il appelait son *Goliath*. En 1775, il entreprit un voyage en Allemagne et en Russie. Pour rendre plus facile le transport de sa contrebasse, il s'en était fait une qui pouvait être démontée et se réunir au moyen d'un certain nombre de vis. En 1783, Kämpfer arriva en Angleterre : l'admiration qu'il y excita le fit attacher bientôt comme solo au concert d'Abington, alors le meilleur de Londres, et à quelques autres établissements. Les biographes anglais se taisent sur le sort de cet artiste après cette époque.

**KÄSERMANN** (NICOLAS), professeur de musique et *cantor* à Berne, au commencement du dix-neuvième siècle, a publié trois sonates pour piano et violon, op. 1, Augsburg, en 1797, et des mélodies à trois et quatre voix sur les odes de Gellert, Berne, 1804.

**KÄSTNER** (ABRAHAM), professeur et docteur en droit à l'Université de Leipzig, a publié une dissertation intitulée : *De Jurisconsulto musico*, Leipzig, 1740, in-4° de huit pages. J'ignore l'objet de cette thèse.

**KÄSTNER** (ABRAHAM-GOTTHEL), fils du précédent et savant mathématicien, naquit à Leipzig, le 27 septembre 1719. Après avoir terminé ses études à l'Université, il fut appelé à Göttingue pour y remplir la chaire de mathématiques, en 1756. Des troubles et des querelles agitaient alors l'Académie de cette ville, et depuis quelque temps elle avait cessé la publication de ses mémoires; par les soins de Kästner, les discussions cessèrent, et les travaux scientifiques reprirent leur activité. Dans l'espace de quatorze ans, il fournit aux Mémoires de Göttingue quarante-sept dissertations dignes d'un savant aussi distingué. Après avoir été pendant plus de quarante ans un

des principaux ornements d'une des premières universités de l'Allemagne, il mourut plus qu'octogénaire, le 20 juin 1800. Le nombre des ouvrages, programmes, dissertations académiques, mémoires scientifiques et morceaux de littérature publiés par ce savant, s'élève à plus de deux cents : leur liste seule remplit plus de douze pages dans le Dictionnaire de Meusel. Parmi ces ouvrages on remarque des recherches sur le son; insérées dans les Mémoires de l'Académie de Göttingue (ann. 1778, p. 1145 et 1791). Il a publié aussi dans le *Magasin de Hambourg* (t. IX, p. 87) et dans les *Essais historiques et critiques de Marburg* (t. II, p. 16), un extrait en allemand du livre de Brokelsby intitulé : *Reflections on the ancient and modern music, with the application to the cure of diseases, etc.* (Réflexions sur la musique ancienne et moderne, avec son application à la guérison des maladies).

**KAFFKA** (JOSEPH), et non point KAWKA, comme l'écrivit Gerber, copié par le Lexique de Schilling (voyez DLBACZ. *Allgem. histor. Künstler-Lexikon für Böhmen*), naquit en Bohême vers 1730, et entra en 1743, en qualité de violoniste dans la chapelle des princes de la Tour et Taxis, à Ratisbonne. Il y resta jusqu'en 1790, et fit son service pendant quarante-sept ans. Il mourut à Ratisbonne en 1796, à l'âge d'environ soixante-seize ans. C'était un violoniste d'un talent fort remarquable : il a laissé en manuscrit quelques solos pour son instrument.

**KAFFKA** (GUILLAUME), fils aîné du précédent, naquit à Ratisbonne vers 1745, et mourut dans cette ville en 1806, avec le titre de maître des concerts du prince de la Tour et Taxis. Il se distingua comme violoniste, et composa plusieurs messes et autres morceaux de musique d'église qui sont restés en manuscrit.

**KAFFKA** (JEAN-CHRÉTIEN), second fils de Joseph, né à Ratisbonne en 1759, fut aussi violoniste, et se fit ensuite chanteur et acieur. Il reçut des leçons du maître de chapelle Riepel, et fut employé dans la musique du prince de la Tour et Taxis jusqu'en 1778. A cette époque, il débuta au théâtre de Breslau, et s'occupa de la composition. Outre plusieurs symphonies, messes, vêpres, et un grand *Requiem*, il a écrit pour le théâtre : 1° *Das Milchmädchen* (la Laitière). 2° *Lucas et Jeannette*. 3° *Die Zigeuner* (les Bohémiens). 4° *Der Apfelstieb* (le Voleur de pommes.) 5° *Antoine et Cléopâtre*. 6° *Das Wüthende Heer* (l'Armée furieuse). 7° *So prellt man die*

*Füchse* (C'est ainsi qu'on se moque des renards). 8° *Rusamunde*, mélodrame, gravé en partition pour le piano. 9° *Das Fest der Bräunen*, prologue. 10° *Bitten und Erhörung* (Prières exaucées), mélodrame sérieux en un acte, gravé en partition pour le piano, 1784, in-fol. 11° *Die Feier der Gnade des Königs* (la Fête de la grâce du roi), mélodrame. 12° *Der blinde Ehemann* (l'Époux aveugle). 13° *Der Talisman oder der seltsame Spiegel* (le Talisman ou la glace enchantée). 14° *La mort de Louis XVI*, oratorio. 15° *Jésus souffrant sur la croix*, oratorio. 16° Plusieurs grands ballets. Kaffka avait commencé en 1785 la publication d'une sorte de journal intitulé : *Musikalischen Beitrag für Liebhaber des deutschen Singspiels* (Essai musical pour les amateurs d'opéras allemands), arrangés pour piano; mais il n'en a publié que deux cahiers. En 1805, il s'est établi à Riga comme libraire; depuis ce temps il n'a cultivé la musique qu'en qualité d'amateur.

**KAHL** (GOTTHARD-GUILLAUME), organiste à l'église de la Croix, à Hirschberg, était fils du cantor Kahl à Konrads-Walden, où il naquit en 1762. Destiné dès son enfance à la profession de musicien, il alla à Halle étudier l'art sous la direction de Türk. A son retour en Silésie, il passa quelque temps sans emploi à Hirschberg, et fut ensuite nommé organiste, comme successeur de son beau-père Gottlob Kuhn. Il est mort en 1824, avec la réputation d'un organiste distingué. On connaît de sa composition *Six petites sonates pour piano seul*, Leipsick, Breitkopf et Härtel.

**KAHLE** (CHARLES-HERMANN-TRAUOGOTT), né à Dessau en 1806, fit ses études musicales sous la direction de Frédéric Schneider. Il se fit connaître d'abord comme pianiste et comme professeur de son instrument dans cette ville, où il se trouvait encore en 1838. Peu de temps après, il obtint une place d'organiste à Königsberg : il en remplissait les fonctions en 1851. On a de cet artiste un petit traité d'harmonie pratique à l'usage des organistes, sous ce titre : *Kurzgefasste Harmonie Lehre für Orgelspieler*, Königsberg, 1845.

**KAHLERT** (CHARLES-AUGUSTE-TIMOTHÉE), docteur en philosophie, et professeur d'un cours facultatif à l'Université de Breslau, est né en cette ville, le 5 mars 1807. Destiné par ses parents à l'étude des sciences, il fit à Breslau ses humanités et son cours de philosophie, puis il alla étudier le droit à Berlin. De retour dans sa ville natale, il y fut employé en 1829 en qualité de référendaire près des tri-

bunaux, et jusqu'en 1833, ces fonctions ont occupé la plus grande partie de son temps; mais son goût décidé pour les sciences et les arts lui a fait abandonner depuis lors cette carrière. Musicien instruit, il a reçu des leçons de piano de Hauk, et Berner lui a enseigné la composition. Il a publié un rondeau brillant pour le piano (en la), Breslau, Færster, et quelques autres petites productions pour cet instrument; mais l'esthétique et la critique de l'art ont particulièrement attiré l'attention de M. Kahlert. Devenu un des rédacteurs des deux Gazettes musicales de Leipsick et, du recueil périodique intitulé : *Cæcilia*, il a publié dans ces journaux des articles où l'on trouve de bons aperçus mêlés à des idées fausses et écrites d'un ton tranchant et dogmatique. Un de ses meilleurs morceaux est celui qu'il a fait insérer dans le seizième volume de *Cæcilia* (p. 255 et suiv.) : *Sur la valeur du romantique en musique*. M. Kahlert est aussi auteur d'un livre qui a pour titre : *Blätter aus der Brieftasche eines Musikers* (Pages extraites du portefeuille d'un musicien), Breslau, Færster, in-8°. Il y a du mérite dans cet ouvrage; mais on y trouve les défauts qui viennent d'être signalés. On doit au même professeur des romans, des poésies et des écrits philosophiques, parmi lesquels on remarque celui qui a pour titre : *Tonleben* (la Vie musicale), recueil de mélanges de philosophie et de théorie de la musique, Breslau, Aderholt, 1858, 1 vol. petit in-8°. Enfin, on a de Kahlert un système d'esthétique (*System der Ästhetik*), publié à Leipsick, 1846, 1 vol. grand in-8°, dans lequel il développe les principes de Hegel sur le beau dans la musique.

**KAHREL** (HERMANN-FRÉDÉRIC), docteur en philosophie et en droit, professeur ordinaire de philosophie à Marbourg, naquit à Detmold, le 10 décembre 1719, et mourut à Marbourg, le 14 décembre 1787. Au nombre de ses écrits, on remarque l'ouvrage qui a pour titre : *Denkkunst oder Grundriss der Weltweisheit* (L'art de penser, ou idées fondamentales de la philosophie), Herborn, 1755, in-8°. Dans ce livre, divisé en douze sections, Kahrel traite de la doctrine universelle de la pensée dans ses diverses applications, particulièrement dans la musique. Ce qui concerne cet art est contenu dans la dixième section du livre.

**KAIFER** (J.-P.), organiste à Nuremberg, en 1680, est connu en Allemagne par plusieurs cantates d'église. La Bibliothèque royale de Berlin possède de sa composition, en partition manuscrite, le motet allemand

*Siehe des Herrn*, à quatre voix avec instruments.

**KAINZ** (MARIANNE), cantatrice qui a joué en Allemagne de beaucoup de considération, est née à Vienne, et y a fait ses études musicales. Son début au théâtre, qui eut lieu en 1817, fut brillant et lui procura rapidement de la renommée. Deux ans après, elle fit un voyage en Allemagne, et partout elle se fit applaudir. En 1821, elle alla en Italie et chanta avec succès à Milan et à Florence. De retour dans sa patrie, en 1825, elle fut partout accueillie avec faveur, chanta aux théâtres de Hanovre, de Cassel et de Stuttgart, et semblait devoir se placer au rang des cantatrices les plus célèbres de l'Allemagne, lorsque tout à coup elle disparut de la scène, au commencement de l'année 1828, sans qu'aucun renseignement sur sa personne soit parvenu depuis lors aux biographes allemands.

**KAISER** ou **KAYSER** (P.-L.), musicien, né à Francfort-sur-le-Mein, en 1736, a passé la plus grande partie de sa vie à Winterthur, en Suisse. Il fit deux voyages en Italie; le premier eut lieu en 1784. Il passait pour un des clavecinistes les plus distingués de son temps. Son admiration sans bornes pour le génie de Gluck lui a fait imiter le style de ce grand artiste dans ses compositions. Il a écrit à ce sujet un morceau rempli d'enthousiasme, intitulé : *Empfindungen eines Jüngers in der Kunst, von den Bilde des Ritters Christophe von Gluck* (Sensations d'un jeune artiste devant le portrait du chevalier Christophe Gluck), dans le *Mercur allemand* de 1770, t. III, p. 253. Kaiser a publié jusqu'en 1790 : 1° Chansons allemandes, avec accompagnement de clavecin; Winterthur, 1775. 2° Chansons avec accompagnement de clavecin; Leipsick, 1777. 3° Cantate pour la fête de Noël; Winterthur, 1781. 4° Deux sonates en symphonie pour le clavecin, avec accompagnement d'un violon et de deux cors; Zurich, 1784.

Un autre compositeur du nom de **KAISER** (le P. ISTRID), moine d'un couvent de la Souabe, s'est fait connaître, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, comme compositeur de musique d'église par les ouvrages suivants : 1° *Missa de requiem et libera pro canto, alto, et basso cum organo*; Augshourg, Bœhme. 2° Messe allemande à quatre voix et orgue; *ibid.*

**KAISER** (...), facteur d'orgues, à Greulich, en Bohême, vers 1780, a construit un instrument de dix-huit jeux dans l'église paroissiale de Konoyed, et un autre à Dauba, dans le cercle de Bunzlau.

**KAISER** (ÉLISABETH), cantatrice allemande aussi célèbre par son talent que par sa beauté et sa fécondité, obtint, à l'âge de quinze ans, de brillants succès au théâtre de Dresde. Elle eut de son mari, Charles Kaiser, ténor d'un médiocre talent, vingt-trois enfants, dont quatre couples de jumeaux. De Dresde, elle alla à Stockholm. Le roi de Suède, Frédéric (qui régna depuis 1720 jusqu'en 1751), trouva cette mère de vingt-trois enfants encore assez belle pour en faire sa maîtresse déclarée. Elle eut de ce prince son vingt-quatrième enfant, auquel on donna le nom de *Hessenstein*. Le roi dut à cette femme la conservation de ses jours menacés dans l'incendie de la salle de l'Opéra de Stockholm. Le feu avait pris dans les machines du fond du théâtre, et déjà les secours qu'on y portait étaient devenus inutiles; cependant les spectateurs ne se doutaient point encore du danger qu'ils couraient : Élisabeth Kaiser eut assez de présence d'esprit pour s'approcher de la loge du roi, en chantant, et profitant d'un moment favorable, elle lui dit à voix basse : *Sire, éloignez-vous; le feu est à la salle*. Le roi l'ayant entendue, sortit aussitôt. Dès qu'Élisabeth put présumer que son royal amant était en sûreté, elle cria *au feu*, puis gagnant sa loge, elle jeta son fils, âgé de quatre ans, par une fenêtre peu élevée, et se précipita après lui.

**KAISERLY-KRIKUIR**, chanteur de l'église d'Arménie, vivait à Constantinople, vers la fin du dix-huitième siècle. Il a composé un traité de la musique d'église arménienne, et l'a fait imprimer sous ce titre : *Ասուս Կարան*, Constantinople, chez Matthiess, 1791, in-8°, avec des planches gravées sur bois.

**KALB** (FRANÇOIS), facteur de pianos et d'orgues à Prague, est mort en cette ville, le 27 octobre 1815, dans un âge avancé. Ses instruments lui ont acquis la réputation d'un artiste de grand mérite. Il était chargé de l'entretien et de la réparation des orgues de l'église métropolitaine de Prague et du couvent de Strahow.

**KALBITZ** (CHARLES), né dans les premières années du dix-neuvième siècle, à Grossneuhausen, dans la Thuringe, où son père était instituteur, fit ses études au Lycée de Buttstedt et y apprit la musique; puis il se rendit à Weimar où il vécut quelque temps en donnant des leçons de musique. En 1824, il fut appelé à Buttstedt pour y remplir les fonctions de *cantor*. Trois ans après, il reçut sa nomination de professeur à l'école communale de Jéna et y fut chargé spécialement de l'en-

seignement de la musique élémentaire. Il établit dans cette ville une société de chant d'ensemble dont la direction lui fut confiée en 1831. On a de lui une collection de chants religieux publiée sous le titre d'*Archives de la musique d'église* (Archiv für Kirchenmusik), en 1829, une méthode pratique de chant et plusieurs suites de petites pièces d'études pour le piano.

**KALCHER** (JEAN-NÉPOUCÈNE), né en 1766, à Freysing, y apprit les éléments de la musique, du piano et de l'orgue chez l'organiste de la cour, Berger. En 1787, il se rendit à Munich où il se livra à l'enseignement. En 1790, il prit des leçons de composition chez Grätz, maître de piano de la cour. En 1798, il fut nommé organiste de la chapelle du roi de Bavière. Il a été longtemps estimé pour l'habileté et surtout la solidité de son jeu sur l'orgue. Il a composé plusieurs concertos et des sonates pour le piano, des messes et des symphonies. Il a fait graver à Munich, chez Falter : 1<sup>o</sup> Quinze chansons allemandes, avec accompagnement de piano. 2<sup>o</sup> Chants à quatre voix, sans accompagnement. Kalcher est mort à Munich, en 1826.

**KALKAR** (HENRI DE), moine de l'ordre des Chartreux, naquit à Clèves, en 1568. Il enseigna d'abord la théologie à Paris, et se rendit ensuite à Cologne, où il devint prieur du couvent de Sainte-Barbe, et visiteur de son ordre. Swertius (*Athen. Belg.*) et Possevin (*Apparat. Sac.*, t. I) disent qu'il fut chanoine de Cologne; mais cela n'est pas vraisemblable, car l'usage de séculariser des moines ne remonte pas jusqu'à cette époque. Trithème (*De Script. eccles.*, p. 330) vante le savoir et l'éloquence de Kalkar. Il mourut en 1448, à l'âge de quatre-vingts ans. Parmi ses écrits, on trouve *Cantuarium de musica*, lib. 1.

**KALKBRENNER** (CHARRIÈRE), naquit le 22 septembre 1755 à Minden, petite ville, non de l'électorat de Hesse-Cassel, comme on le dit dans les biographies françaises, mais du Hanovre. Choron et Fayolle ont été induits en erreur lorsqu'ils ont dit dans leur *Dictionnaire historique des musiciens* qu'il était juif d'origine : son père, Michel Kalkbrenner, qui, peu de temps après sa naissance, fut appelé à Cassel, en qualité de musicien de ville, était de la religion catholique. Kalkbrenner était âgé de quinze ans lorsqu'on le mit à l'étude du piano sous la direction de Becker, organiste de la cour de Cassel; dans le même temps il prit aussi quelques leçons de violon de Charles Rodewald. A dix-sept ans, il entra comme

choriste à l'Opéra; cette situation, bien que peu élevée, lui fut utile en lui procurant les moyens d'étudier les partitions des maîtres habiles qui étaient dans la chapelle du prince. Il ne trouva pourtant pas à la Cour les encouragements qu'il avait espérés, car lorsque le marquis de Luchet eut été chargé de la direction du théâtre, en 1775, il lui refusa une place dans la chapelle, le retint comme simple choriste au théâtre, et lui interdit l'entrée de la bibliothèque musicale du prince. En 1777, Kalkbrenner écrivit une symphonie qui fut exécutée à la Cour, et qui fit tant de plaisir au landgrave, qu'il en obtint une somme de cinquante thalers (environ cent quatre-vingt-deux francs cinquante centimes). C'est le seul témoignage d'intérêt qui lui ait jamais été donné dans cette Cour. Vers le même temps, il commença à publier diverses choses de sa composition; toutefois sa situation s'améliorait peu. Convaincu qu'il ne s'élèverait pas s'il restait dans une ville qui lui offrait si peu de ressources, il résolut de voyager pour chercher enfin une position plus favorable à ses travaux. Dans ce dessein, il écrivit une messe solennelle à quatre voix, et la remit au landgrave, avec la demande d'un congé de deux ans pour visiter la France et l'Italie; mais son ouvrage fut repoussé avec dédain, et le congé lui fut refusé. Indigné d'un pareil traitement, Kalkbrenner envoya sa messe à l'Académie philharmonique de Bologne, et eut le plaisir de la voir accueillir par les suffrages de cette société, qui lui expédia, le 18 juin 1784, le brevet de membre honoraire. En 1785, le landgrave mourut, et la chapelle fut congédiée. Marié depuis deux ans, Kalkbrenner n'avait pu parvenir à se placer convenablement et cette dernière circonstance lui avait suggéré le dessein de renoncer à une carrière si ingrate pour lui jusqu'à ce moment; mais en 1788, la reine de Prusse l'appela à Berlin comme son maître de chapelle. C'est alors qu'il commença à montrer une grande activité dans ses travaux et dans ses publications. Deux ans après, le prince Henri de Prusse l'engagea pour être maître de sa chapelle à Rheinsberg, avec un traitement considérable. Kalkbrenner écrivit dans cette résidence plusieurs opéras français, parmi lesquels on remarque *la Veuve du Malabar*, *Démocrète*, *la Femme et le Secret*, *Lanassa*, etc. On ignore les motifs qui ont déterminé cet artiste à quitter en 1796 la position agréable qu'il occupait chez le prince Henri de Prusse, pour se rendre en Italie; quoi qu'il en soit, il est certain qu'il arriva à

Naples vers la fin de cette année, et qu'il y eût dans une position précaire pendant près d'une année. En 1799, il suivit le mouvement de retraite de l'armée française et se rendit à Paris, où il obtint une place de chef du chant à l'Opéra. Depuis cette époque jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 10 août 1806, il n'a plus quitté cette situation.

Kalkbrenner s'est fait connaître comme compositeur de musique instrumentale et de théâtre, et comme écrivain sur la musique. Ses productions les plus connues sont les suivantes : 1° Trois sonates pour le clavecin, avec violon et violoncelle, op. 1; Berlin, 1790. 2° Trois sonates pour clavecin et violon; op. 2; *ibid.* 3° Trois *idem*, op. 3; *ibid.*, 1791. 4° Air allemand varié pour le clavecin; *ibid.* 5° Romances d'*Estelle*, avec accompagnement de piano, *ibid.*; 1794. 6° *La Veuve du Malabar*, opéra, à Rheinsberg, en manuscrit. 7° *Démocratie*, en trois actes, *idem*. 8° *La Femme et le Secret*, *idem*. 9° *Lanassa*, grand opéra, *idem*. 10° Chant funèbre pour la mort du général Hoche, exécuté à l'Opéra en 1797. 11° *Olympie*, en trois actes, jouée à l'Opéra en 1798. Cette pièce n'eut qu'une représentation. 12° *Pygmalion*, scène avec orchestre, exécutée en 1799 à la société philotechnique. 13° Scène tirée des poésies d'*Ossian*, exécutée en 1800 dans la même société. 14° *La Descente des Français en Angleterre*, pièce en un acte, destinée à l'Opéra, en 1798, mais non représentée. 15° *Enone*, grand opéra en 3 actes, reçu par le comité en 1800, et dont l'auteur préparait la mise en scène lorsqu'il fut surpris par la mort. Cet ouvrage, qui n'avait été d'abord qu'une cantate dont on avait entendu quelques morceaux avec plaisir dans les concerts, fut représenté en 1812, et obtint peu de succès. Kalkbrenner s'était réuni à Lachnith pour faire quelques pastiches de musique allemande d'auteurs célèbres, sur des oratorios français; de cette association résultèrent les oratorios de *Saül*, représenté à l'Opéra en 1803, et *la Prise de Jéricho*, en 1805. Les mêmes artistes ont aussi traduit et arrangé *Don Juan*, de Mozart, représenté dans la même année.

Comme écrivain sur la musique, Kalkbrenner a publié : 1° *Kurzer Abriss der Geschichte der Tonkunst, zum Vergnügen der Liebhaber der Musik* (Court abrégé de l'histoire de la musique, pour l'amusement des amateurs), Berlin, 1792, 128 pages in-8°. Rempli d'erreurs et conçu sur un plan beaucoup trop écourté, cet ouvrage ne peut être d'aucune utilité aux musiciens instruits, et ne doit

être consulté qu'avec beaucoup de précautions par ceux qui ne le sont pas. C'est ce même ouvrage qui est devenu la base du livre que Kalkbrenner a fait paraître sous ce titre : 2° *Histoire de la musique*, Paris, A. Koenig, 1802, 2 vol. in-8°, le premier de 212 pages, le second de 115 pages, qu'on a ensuite réunis en un seul. Ce livre est divisé en plusieurs sections. Dans la première, l'auteur traite de la musique des Hébreux (p. 16 à 58); tout ce qu'il en dit est extrait de la dissertation d'Auguste-Frédéric Pfeiffer. La deuxième section, relative à la musique des Grecs, est empruntée à l'introduction critique de l'histoire de la musique, de Marpurge, ainsi que la troisième où il est traité de la musique des Romains; ce sont les meilleures de l'ouvrage. Quant à la quatrième partie, relative à la musique européenne du moyen âge, et qui ne renferme que soixante et onze pages, on ne sait ce qui doit le plus étonner, ou qu'on ait pensé à faire cette importante histoire dans un si petit cadre, ou qu'on ait pu y rassembler un si grand nombre d'erreurs et de bévues. Pour ne citer qu'un fait entre mille, l'auteur a voulu publier un fragment de la messe de Guillaume de Machaut, à quatre parties, qui se trouve dans le beau manuscrit des œuvres de ce poète-musicien à la Bibliothèque impériale de Paris; mais il ignorait les principes de la notation franconienne, et ne pouvant la traduire en notation moderne, il a supposé que le manuscrit a été altéré par des ignorants (voyez *Histoire de la musique*, t. II, p. 100); et voulant restituer comme il la comprenait cette même musique, il en a fait un morceau de fantaisie qui ne ressemble point au travail de Guillaume de Machaut. Il en est de même de tous les autres extraits qu'il a donnés. Son ignorance à ce sujet a égaré des savants très-estimables; entre autres Kiese-wetter (*Geschichte der europaisch-abend-ländischen oder unserer heutigen Musik*, pl. n° 2). 3° *Theorie der Tonsetzkunst mit 15 tabellen* (Théorie de la musique avec treize planches), Berlin, Hummel, 1789, in-4°, première partie, composée de quarante pages de texte et de treize planches. Une seconde partie devait suivre la première, mais elle n'a point paru. Pleyel, successeur du maître de chapelle Xavier Richter à la cathédrale de Strassbourg, possédait le manuscrit original d'un traité d'harmonie et de composition dont ce maître était auteur; il le communiqua à Kalkbrenner, qui désira le traduire et le publier. Pleyel y consentit; mais au lieu

de faire une traduction complète de l'ouvrage original, qui est excellent, il l'abrégea à sa manière, en ôtant les meilleures choses concernant le contrepoint, et le publia sous ce titre : *Traité d'harmonie et de composition par Fr.-Xav. Richter, etc. ; revu, corrigé, augmenté et publié avec quatre-vingt-treize planches, par C. Kalkbrenner*, Paris, 1804, in-4°. Je possède le manuscrit original du traité de Richter, avec la copie que Kalkbrenner en avait faite pour lui-même. Ce traité est un des meilleurs ouvrages de son genre, particulièrement pour les exemples fugues, qui sont bien écrits et d'un bon style ; il est regrettable que le traducteur ne l'ait pas donné tel qu'il est.

**KALKBRENNER** (FRÉDÉRIC-GUILLAUME), et non *Chrétien-Frédéric*, comme il a été nommé dans la première édition de cette biographie, fils du précédent, né à Cassel, en 1784, a reçu de son père les premières leçons de musique et de piano. Son éducation musicale fut continuée à Naples, où il suivit sa famille en 1796 ; puis au Conservatoire de musique de Paris, où il entra en 1798, dans la classe de piano d'Adam. L'année suivante, il devint élève de Catel pour l'harmonie. Au concours de l'an VIII (1800), il obtint le second prix de piano ; au concours de l'année suivante, le premier prix de cet instrument lui fut décerné, ainsi que celui d'harmonie. Livré alors à l'enseignement, il fit ses premiers essais de composition, qu'il publia chez Sieber. Cependant quelques liaisons de jeune homme qui déplaisaient à son père, firent prendre à celui-ci la résolution de le faire voyager en Allemagne. Kalkbrenner partit vers la fin de 1803, et se rendit à Vienne, où il commença à modifier sa manière de jouer du piano, après avoir entendu Clementi, dont l'admirable mécanisme devint son modèle. Il a rendu compte, dans sa *Méthode de piano*, des principes qui le guidèrent alors dans ses études, et de ses travaux pour arriver à cette égalité, à cette indépendance de doigts, à ce brillant de la main gauche qui, depuis lors, ont été considérés comme les qualités principales de son talent d'exécution.

De retour à Paris, vers la fin de 1806, après la mort de son père, Kalkbrenner s'y fit entendre et fit admirer la puissance et le brillant de son jeu, qui n'avait cependant point acquis le fini précieux qui, depuis lors, y a ajouté tant de prix. Cependant il parut alors rarement en public, le grand nombre de ses élèves et ses travaux de composition l'occupant

incessamment. Fixé en Angleterre, au commencement de 1814, il y prit bientôt le premier rang parmi les virtuoses de cette époque et fut le professeur le plus recherché pour son instrument. Les dix années qu'il passa en Angleterre furent aussi celles où il montra le plus d'activité comme compositeur. Le nombre de productions qu'il y publia est très-considérable. Chaque année, il allait passer quelques mois dans une propriété qu'il possédait à Ram-bouillet, et ce temps était celui qu'il consacrait à ses travaux. En 1818, il s'associa avec Logier pour établir des cours par la méthode du *chiroplaste*, inventée par celui-ci : ces cours obtinrent un succès de vogue et procurèrent des bénéfices considérables aux deux artistes, malgré l'ardente opposition de beaucoup d'autres professeurs de musique, et la multitude de pamphlets qui furent répandus contre l'inventeur du chiroplaste, et même contre Kalkbrenner.

A la fin de l'année 1823, Kalkbrenner a quitté l'Angleterre et a fait avec Dizi, célèbre harpiste et son ami, un voyage en Allemagne dans lequel ils ont visité Francfort, Leipsick, Dresde, Berlin, Prague, Vienne et quelques autres grandes villes. Partout Kalkbrenner a excité l'étonnement par la puissance de son exécution et la perfection de son mécanisme. De retour à Paris, en 1824, il s'est associé avec Camille Pleyel pour l'exploitation d'une fabrique de pianos, qui, par les sommes considérables qu'il y a versées, ses conseils, son influence d'artiste et ses relations sociales, est bientôt parvenue à une grande prospérité. Devenu chef d'une école de pianistes, il a formé plusieurs élèves distingués parmi lesquels on remarque madame Pleyel, le plus beau talent de pianiste qu'ait produit la France. L'école de Kalkbrenner doit être considérée comme le dernier développement de celle de Clementi. Tous ses moyens sont renfermés dans l'action libre, indépendante des doigts et dans l'anéantissement de tout effet emprunté à la force musculaire des bras. Les résultats de cette doctrine du toucher du piano ont été pour Kalkbrenner une admirable égalité, une parfaite aptitude des deux mains, le brillant et l'élégance, mais en même temps elle a donné des limites plus étroites à la production d'accents variés par l'instrument, que dans l'école de Vienne, où toutes les manières d'attaquer le clavier sont admises dans le but de produire des effets divers.

En 1855, Kalkbrenner a fait un nouveau voyage en Allemagne, dans lequel il a visité

Hambourg et Berlin; ses succès n'y ont pas eu moins d'éclat que dans l'excursion qu'il y avait faite dix années auparavant. Trois ans après, il a visité la Belgique. Le roi, après l'avoir entendu à Bruxelles, l'a décoré de l'ordre de Léopold.

Les compositions publiées par cet artiste sont en grand nombre. Parmi ces ouvrages, on remarque surtout : 1° Premier grand concerto (en ré mineur), op. 61, Londres, Paris, Bonn, Leipsick. 2° Deuxième *idem* (en mi), op. 85, *ibid.* 3° Troisième *idem* (en la), op. 107, *ibid.* 4° Grand concerto pour deux pianos (en ut), op. 125. 5° Plusieurs grands rondos brillants pour piano et orchestre, op. 60, 70 et 101, *ibid.* 6° Fantaisies et variations avec orchestre, op. 72, 83, 90 et 113, *ibid.* 7° Grand septuor pour piano, deux violons, deux cors, alto et basse, op. 15. 8° Grand quintetto pour piano, deux violons, alto et violoncelle, op. 30, *ibid.* 9° Sextuor pour piano, deux violons, alto, violoncelle et contre-basse, op. 58, *ibid.* 10° Quintetto pour piano, clarinette, cor, basson et contre-basse, op. 81, *ibid.* 11° Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 2, Paris, Sieber, Leipsick, Hofmeister. 12° Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 7, 14, 26, 50, 84, Paris, Bonn, Leipsick, Vienne, Berlin. 13° Duos pour piano et violon, ou alto, ou violoncelle, op. 11, 22, 27, 50, 47, 40, 65, 86, *ibid.* 14° Sonates et pièces pour piano à quatre mains, op. 5, 79, *ibid.* 15° Sonates pour piano seul, op. 1, 4, 15, 28, 55, 48, 56, *ibid.* 16° Sonate pour la main gauche, op. 42, *ibid.* 17° Fantaisies pour piano seul, op. 5, 6, 8, 9, 12, 21, 55, 56, 57, 50, 55, 64, 68, 76, 80, 110, 114, 119, *ibid.* 18° Rondeaux *idem*, op. 51, 52, 45, 45, 46, 52, 57, 50, 61, 62, 65, 67, 78, 96, 97, 101, 102, 106, 109, 116, *ibid.* 19° Études, caprices, fugues, etc., op. 20, 125, 104, 54, 88, fugue à erois sujets (en ut), fugue en fa mineur, etc., *ibid.* 20° Thèmes variés, op. 10, 16, 17, 18, 19, 25, 25, 20, 58, 44, 51, 55, 69, 71, 72, 75, 85, 98, 99, 112, 115, 118, 120, 122, *ibid.* Une édition des œuvres complètes de Kalkbrenner a été publiée à Leipsick, chez Probst. 21° *Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide-mains, contenant les principes de musique, un système complet de doigter, la classification des auteurs à étudier, etc., suivie de douze études*, op. 108; Paris, Pleyel, etc. Des traductions allemandes, anglaises et italiennes de ce bon ouvrage ont été publiées à Leipsick, à Londres et à Milan. Kalkbrenner était chevalier de plusieurs ordres. Il est mort

à Paris, le 11 juin 1849. Une notice biographique avait été publiée sur lui, par M. Louis Boivin, dans la *Revue générale, biographique, politique et littéraire*, en 1842, puis tirée à part, grand in-8°. Cette notice est un véritable roman.

Kalkbrenner a laissé un fils (Arthur), son élève pour le piano, qui s'est fait entendre dans plusieurs concerts, et a publié des bagatelles pour son instrument.

KALKUS (JOSEPH), né à Boemisch-Brod, en Bohême, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, apprit la musique dans l'école de ce lieu, et fréquenta ensuite le Gymnase de Prague, où il fit sa philosophie et un cours de droit. Après avoir composé des danses allemandes, des menuets et des *Ländler*, il alla s'établir à Vienne où il acquit de la renommée pour ce genre de musique. En 1811, il fit un voyage à Prague pour revoir ses amis : depuis cette époque, on n'en a plus entendu parler.

KALLAUS (FERDINAND), né en Bohême, vers 1750, a été placé, en 1788, chez le prince évêque de Passau, en qualité de ténor de la musique de la chambre, après avoir été quelque temps au service du prince évêque de Freysing. En 1812, il vivait à Prague où il enseignait le chant. Il était aussi bon violoniste et pianiste, et composait de bonne musique. On a publié de sa composition des chants à l'usage des églises catholiques (*Katholischer Kirchengesang*); Straubing, Heigl, et un recueil de chansons à trois voix, et quatre suites; Linz, Haslinger. Kallaus a laissé en manuscrit quelques messes qui sont estimées.

KALLENBACH (GEORGES-ERNEST-GOTTLIEB), organiste à l'église du Saint-Esprit, à Magdebourg, s'est fait connaître vers la fin du dix-huitième siècle comme compositeur dramatique, comme auteur de pièces instrumentales et vocales, et comme écrivain didactique. Le calendrier des théâtres de Gotha de 1799 lui attribue les opéras suivants : *Das Schottenbild an der Wand* (le Fantôme sur le mur). 2° *Scène de mariage*, intermède. 3° Un opéra bouffe dont le titre n'est pas indiqué. Kallenbach a publié : 1° Pièces choisies pour piano à quatre mains; Brunswick, Spehr. 2° *Musikal. Unterhaltungen* (Amusements musicaux); Magdebourg, Creutz. 3° Jeu de dés musical, pour apprendre à composer des anglaises, des valse, etc.; *ibid.* 4° Préludes, petites fugues faciles et fantaisies pour l'orgue, *ibid.* 5° Livre choral à quatre voix avec des versets pour l'orgue, *ibid.* Cet ouvrage a eu deux éditions. 6° Duos à deux voix, avec accompagnement de



piano à quatre mains, Leipsick, Heinrich. 7° Motets allemands à cinq voix d'hommes; Leipsick, Peters. 8° *Zwerg fellerschütterungen und Lieder der Freude* (Petites chansons bruyantes et de joie, avec accompagnement de piano); Halle, 1800. 9° Six chansons pour trois voix d'hommes; Leipsick, Peters. 10° *Ausweichungen in alle Dur-und Molltöne mittelst 3, 2 und eines einzigen Accords, nebst Anhang von Orgelpunkten* (Modulations dans tous les tons majeurs et mineurs au moyen de trois accords, de deux, ou d'un seul), deuxième édition améliorée, Magdebourg, Creutz, in-8°.

**KALLENBERG** (WILHELM), *cantor* à Erfurt depuis 1831, s'est fait connaître par des chants à voix seule avec accompagnement de piano, et par un recueil de six chants d'église pour soprano, contralto, ténor et basse, avec accompagnement de flûte, deux clarinettes, deux cors, deux trompettes, trombone et orgue, Weimar, Hoffmann.

**KALLIWODA** (JEAN-WENCESLAS), compositeur, né à Prague, le 21 février 1801, a été admis au Conservatoire de musique de cette ville dans sa dixième année, et y a reçu pendant six ans une éducation musicale complète. A l'âge de seize ans, il est entré à l'orchestre du théâtre de Prague en qualité de violoniste, et il y est resté jusque dans sa vingt-deuxième année. A cette époque, il a fait un voyage à Munich, où il a été accueilli avec beaucoup de faveur. Pendant son séjour en cette ville, son talent a été remarqué par le prince de Furstenberg, qui lui a confié le poste de son maître de chapelle, dans sa résidence de Donaueschingen. Depuis ce temps, M. Kalliwoda, dont la réputation s'est faite par les compositions instrumentales qu'il a publiées, n'a pas quitté sa position, bien qu'il lui ait été fait plusieurs propositions avantageuses. Il s'occupe incessamment de l'amélioration de son orchestre, ou écrit des symphonies, des concertos, et d'autres morceaux de tout genre. Il a publié jusqu'à ce jour : 1° Première symphonie (en fa mineur), op. 7; Leipsick, Breitkopf et Härtel. 2° Deuxième *idem* (en mi bémol), op. 17; Leipsick, Peters. 3° Troisième *idem* (en ré mineur), op. 28; *ibid.* 4° Quatrième *idem* (en ut mineur); *ibid.* 5° Cinquième *idem* (en si mineur); *ibid.* 6° Sixième *idem* (en fa majeur). 7° Treize ouvertures de concert, œuvres 38, 44, 53, 56, 76, 85, 101, 108, 126, 141, 143, 145; toutes publiées chez Peters, à Leipsick. 8° Six concertos pour violon et orchestre, op. 15, 20, 72, 100, 133, 151; *ibid.* 9° Un concerto pour le même instrument, op. 9; Leipsick, Breitkopf et

Härtel. 10° Des variations, pots-pourris et fantasies pour violon et orchestre, op. 13, 18, 22, 35, 37 et 41; *ibid.* 11° Concertante pour deux violons, op. 20; *ibid.* 12° Rondeaux pour piano seul, op. 10, 11, 16, 19, 23, 42; Leipsick, Breitkopf et Härtel. 13° Deux polonaises pour violon et orchestre, op. 8 et 45; Hanovre et Leipsick. 14° Deux pots-pourris pour violon et orchestre, op. 35 et 36; Leipsick, Peters. 15° Grande polonaise pour piano à quatre mains, op. 8; Brunswick, Meyer. 16° Marches et valse pour piano à quatre mains, op. 20, 27, 28, 30; Leipsick. 17° Chansons allemandes à voix seule, avec accompagnement de piano, Prague, Berra, deux suites. 18° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 61, 62 et 90; Leipsick, Peters. M. Kalliwoda a écrit aussi un opéra intitulé : *Blanda*, qui a été représenté à Prague, en 1847.

**KALLIWODA** (GUILLAUME ou WILHELM), fils du précédent, est né à Donaueschingen, le 19 juillet 1827. Son père n'eut presque aucune part à son éducation musicale; il l'envoya fort jeune au Conservatoire de Leipsick, où il reçut des leçons de piano et de composition de Mendelssohn, depuis 1844 jusqu'en 1847. Ce jeune artiste n'était âgé que de vingt ans, lorsqu'il fut appelé à Carlsruhe, pour y diriger la musique de l'église catholique. Il s'est fait dans cette ville la réputation de pianiste distingué et de bon chef d'orchestre. On a publié de sa composition : 1° Ouverture de concert à grand orchestre; Leipsick, Peters. 2° Première symphonie, *idem*; *ibid.* 3° Fantaisie caprice pour piano, op. 1; Rudolstadt, Müller. 4° Six pièces caractéristiques, *idem*, op. 2; *ibid.* 5° *Erwartung* (Attente), chant à voix seule avec piano. 6° Deux marches militaires pour piano; Leipsick, Peters. 7° Six chants à voix seule avec piano; *ibid.* Le style de la musique de M. Kalliwoda est une imitation de celui de Mendelssohn.

**KAMBACH** (...), *cantor* à l'église principale de Schweidnitz, actuellement vivant, a publié en cette ville, au mois d'avril 1818, un livre de chorals, et en 1822, un recueil de pièces d'orgue.

**KAMBRA** (CHARLES), musicien allemand, fixé à Londres vers la fin du dix-huitième siècle, a publié dans le *Mercur allemand* de 1796 (part. 1, n° 4) une chanson chinoise, traduite en notation européenne, avec quelques remarques sur la musique de la Chine. Il a fait aussi paraître à Londres deux chansons originales de la Chine, avec accompagnement de piano, en 1800. Parmi ses propres

compositions, on remarque : 1° Six sonates pour le piano, op. 1; Londres, Clementi. 2° Six *idem*, op. 2; *ibid.* 3° Trois *idem*, op. 3, Londres, Preston. 4° *The favorite hornpipes with 8 variations for the forte-piano*; *ibid.* 5° Les danses favorites du prince de Galles pour le piano; *ibid.* et Leipsick. 6° Trois airs en rondos pour le piano; Londres et Leipsick. 7° Deux rondos pour le piano, op. 10; *ibid.* 8° Quelques recueils de chansons anglaises.

**KAMIENSKI (MATTHIAS)**, créateur de l'opéra polonais, naquit le 13 octobre 1734, à Edembourg, petite ville de la Hongrie, sur les frontières d'Autriche. On ignore où il reçut son éducation musicale, mais on sait qu'il entra fort jeune dans la chapelle du comte Hentzel. Après y avoir été attaché pendant plusieurs années, il se rendit à Vienne, pour étudier la composition et perfectionner son talent de pianiste. Il alla ensuite se fixer à Varsovie et s'y livra à l'enseignement de la musique. Son premier opéra, intitulé : *Nędza Uszczesliwiona* (la Misère consolée), fut joué sur le Théâtre-National de Varsovie, en 1778. La musique de Kamienski, expressive et gracieuse, eut un succès de vogue. Cet ouvrage fut le premier opéra original écrit sur des paroles polonaises et chanté par des acteurs polonais. La partition contenait treize morceaux, dont deux duos, plusieurs airs, un morceau d'ensemble à la fin de la pièce; mais il ne s'y trouvait pas de chœurs. Les autres opéras de Kamienski sont : 1° *Zoska czyli wiejskie salety* (Sophie ou les Amours de village), qui obtint soixante-seize représentations à Varsovie, et fut joué dans plusieurs villes de province. 2° *Cnotliwa prostytutka* (Simplicité vertueuse); ces deux ouvrages furent joués en 1779. 3° *Bałik gospodarz* (le Bal champêtre). 4° *Ślowik* (le Rossignol). 5° *Tradycya Zalutowana* (la Saisie réglée). Kamienski écrivit aussi la musique des opéras allemands *le Sultan Wampou* et *Antoine et Antoinette*, pour l'administration théâtrale de Constantinople, mais le départ des chanteurs allemands en empêcha la représentation. Enfin, on a de lui plusieurs messes, des offertoires et des polonaises. Au nombre de ses derniers ouvrages, on remarque une grande cantate qu'il écrivit pour l'inauguration de la statue équestre de Jean Sobieski, et qui fut exécutée au palais Lazienki, puis plusieurs fois au théâtre de Varsovie. Kamienski est mort dans cette ville, le 25 janvier 1821, à l'âge de quatre-vingt-sept ans.

**KAMMEL (ASTOIRE)**, violoniste et compo-

siteur, né en Bohême, dans les terres du comte Waldstein, fut envoyé en Italie par ce seigneur, pour y perfectionner son talent sur le violon. Kammel se rendit à Padoue, et y reçut des leçons de Tartini. En peu de temps il fit, sous un tel maître, de rapides progrès. De retour à Pragne, il étonna les amateurs et les artistes par son habileté et par l'expression de son jeu dans l'adagio. Tout à coup, il disparut de cette ville sans qu'on sût ce qu'il était devenu; ce ne fut qu'après un certain temps qu'on apprit qu'il était à Londres. Il paraît que son jeu ne plut point d'abord aux Anglais; mais il finit par obtenir des succès, et fut admis dans la musique du roi d'Angleterre. On croit qu'il est mort avant 1788. Diabacz fournit la liste suivante de ses ouvrages, dans le *Dictionnaire des artistes de la Bohême* ; 1° Six sonates pour deux violons, op. 2; Amsterdam. 2° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 4; *ibid.* 3° Six duos pour deux violons, op. 5; La Haye. 4° Six sonates pour deux violons, op. 7; *ibid.* 5° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 8; Amsterdam et Berlin. 6° Six solos pour violon, op. 9; La Haye. 7° Six ouvertures pour orchestre complet, op. 10; Londres. 8° Six duos pour deux violons, op. 12. 9° Six sonates pour violon, avec accompagnement de basse, op. 13; Paris. 10° Trois quatuors pour flûte, deux violons et basse, op. 14; Amsterdam et Berlin. 11° Six duos, dont quatre pour deux violons, et deux pour violon et violoncelle, op. 15; Berlin et Amsterdam. 12° Six quatuors ou divertissements, dont trois pour deux violons, alto et basse, et trois pour flûte ou hautbois et violoncelle, op. 17; Berlin et Amsterdam. 13° Six duos pour deux violons, op. 19; Paris, Sieber. Les ouvrages que Diabacz n'a pas connus sont : 14° Dix-huit trios pour deux violons et basse, op. 11, 23 et 25; Paris, Sieber. 15° Six divertissements en quatuors, op. 21; *ibid.* 16° Dix-huit duos pour deux violons, op. 20, 22 et 26; *ibid.* 17° Six sonates en trios pour clavecin, violon et basse, op. 16; *ibid.*

**KAMMERLOHER. Voyez CAMMERLOHER.**

**KANDLER (FRANÇOIS DE SALES)**, né à Kloster-Neubourg, près de Vienne, le 23 août 1792, reçut les premières leçons de musique de son père, instituteur et directeur du chœur dans cette petite ville. Admis comme soprano, en 1802, dans la chapelle de la cour impériale, il dut à cette circonstance l'avantage d'acquérir une instruction solide dans l'art, objet de sa prédilection. Il fit aussi à Vienne

de bonnes études littéraires et philosophiques, et reçut d'Albrechtsberger, de Salleri et de Gyrowetz des conseils pour la composition. Après avoir écrit quelques morceaux de musique d'église, il s'adonna particulièrement, en 1810, à la littérature musicale, et publia plusieurs articles dans la *Gazette musicale de Vienne* qui dut particulièrement son existence à ses efforts. Vers la fin de 1817, il fut obligé de se rendre à Venise, comme employé de la marine. Cette circonstance fut heureuse pour Kandler, car dès ce moment il eut à sa portée beaucoup de renseignements et de documents pour les recherches qu'il se proposait de faire relativement à quelques points de l'histoire de la musique. Neuf années entières passées en Italie, et pendant lesquelles il fit des voyages et des séjours à Bologne, à Rome et à Naples, lui procurèrent une ample moisson de faits intéressants et de monuments de l'art. Une bonne notice biographique de Hasse, et quelques morceaux étendus sur l'état actuel de la musique en Italie, particulièrement à Rome et à Naples, le firent connaître avantageusement, et lui firent envoyer des diplômes de membre honoraire des académies d'Étrurie, de Rome et de plusieurs autres sociétés italiennes et allemandes.

En 1822, Kandler fut appelé à Milan et eut un emploi dans l'administration de la guerre chez le commandant général. Les travaux dont il s'occupa dès ce moment furent des traductions italiennes de quelques grandes compositions allemandes et françaises. C'est ainsi qu'il traduisit et fit exécuter devant de brillantes assemblées *Joseph*, de Méhul; *la Passion*, de Weigl; *le Christ au mont des Oliviers*, de Beethoven (qui fut publié chez Ricordi, avec cette traduction), et le *Pater Noster*, de Naumann. De retour à Vienne en 1827, il y eut un emploi au conseil de guerre; mais cette place lui laissant une assez grande liberté, il en profita pour mettre en ordre les matériaux qu'il avait recueillis pour la rédaction de divers ouvrages dont il avait conçu le plan. Malheureusement il n'eut pas le temps de réaliser ses vues, car il mourut du choléra, le 26 septembre 1831, également regretté par les artistes et par ses amis.

On a de Kandler : 1° Plusieurs articles sur divers sujets publiés dans la *Gazette musicale de Vienne* pendant les années 1810 et 1817, entres autres sur le *Métronome* de Maelzel (ann. 1817, p. 55-56, 41-43, 49-52, 57-58). 2° *Cenni Storico-critici intorno alla vita ed alle opere del celebre compositore Gio.*

*Adolfo Hasse, detto il Sassone*, in Venezia, per Giuseppe Picatti, 1820, in-8° de cinquante pages, avec le portrait de Hasse. Une deuxième édition de cette biographie a été publiée à Naples dans la même année. C.-F. Michaelis, de Leipsick, en a fait une traduction allemande, qui n'a point été imprimée. 3° *Ueber den gegenwärtigen Kulturzustand des Königlichen Musik-Collegium in Neapel, mit einen vorbegehenden Rückblicke auf die verbliebenen Conservatorien dieser Hauptstadt* (Sur l'état actuel de l'éducation dans le Collège royal de musique de Naples, avec un coup d'œil rétrospectif sur les anciens conservatoires de cette capitale), dans la *Gazette musicale de Leipsick*, t. XXIII, p. 842, 840 et 809. 4° *Musikstand von Neapel in Jahr 1826* (Situation de la musique à Naples dans l'année 1826), dans la *Cæcilia*, 1827, t. VI, p. 235-296, avec deux chansons populaires et une mélodie de tarentelle. Une traduction française abrégée de ce morceau a été publiée dans la *Revue musicale*, t. IV, p. 1-7, 40-58, 143-155. 5° *Sur l'état actuel de la musique à Rome*, traduit sur le manuscrit allemand communiqué par l'auteur, dans le troisième volume de la *Revue musicale*, p. 40-60, 73-81, 97-102. 6° *Ueber das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina, genannt der Fürst der Musik*, etc. (Sur la vie et les ouvrages de Jean Pierluigi de Palestrina, appelé le Prince de la musique, etc., ouvrage posthume publié avec un avant-propos et quelques notes par M. R.-G. Kiesewetter, qui en a été l'éditeur), Leipsick, Breitkopf et Härtel, 1854, un volume in-8° de XXIV et 224 pages. Ce livre a été extrait par Kandler des *Mémoires historiques sur la vie et les ouvrages du célèbre maître de l'école romaine* publié par l'abbé Baini en deux volumes, in-4°. Dans son travail, Kandler a réduit aux faits l'ouvrage du savant directeur de la chapelle pontificale et à tout ce qui a un rapport direct à la musique, écartant surtout ce qui n'y est pas intimement lié, et renvoyant dans un appendice les renseignements intéressants qui concernent d'anciens compositeurs. Ce travail est fait avec intelligence. On a publié aussi après la mort de Kandler : *Cenni storico-critici sulle vicende e lo stato attuale della musica in Italia*, Venezia, 1830, in-8° de cent soixante-treize pages. C'est une traduction des articles trouvés dans ses papiers et publiés dans plusieurs numéros de l'écrit périodique intitulé : *Cæcilia*, publié à Mayence, chez Schott.

**KANKA** (JEAN), docteur en droit et pianiste distingué, né à Prague, vers 1720, était fils d'un conseiller à la cour d'appel de cette ville et exerçait à Prague la profession d'avocat dans les premières années du dix-neuvième siècle; mais il parut s'être ensuite fixé à Vienne, car il a publié dans cette ville, en 1823, un livre concernant l'administration de la police dans les États autrichiens. Sa première production musicale a été une cantate qu'il a fait exécuter, en 1795, à l'église Saint-Nicolas de Prague, pour le jubilé de cinquante ans du président de la cour d'appel et grand amateur de musique, comte de Spork. Ses autres ouvrages connus sont : 1° *Treize variations pour le piano sur un thème original*; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 2° *Concerto pour piano et orchestre* (en ré); *ibid.*, 1804. 3° *Chansons des braves Autrichiens*, de Collins, mises en musique par J. Kanka, première partie; Prague, Gottl. Haas, in-4° obl. Il existait aussi, au temps de Gerber, quatorze variations pour piano, violon et alto, en manuscrit chez Træg, de Vienne.

**KANNE** (FÉLÉX-AGUSTA), né le 8 mars 1788, à Delitsch, en Saxe, étudia d'abord la médecine et la théologie aux Universités de Leipsick et de Wittenberg; mais bientôt il abandonna les sciences pour les beaux-arts, particulièrement pour la musique. Après avoir été pendant un an secrétaire du prince de Dessau, il alla étudier sérieusement la musique sous la direction du *cantor* Weinling, et se livra surtout à la lecture de quelques bons traités de cet art. En 1801, il retourna à Leipsick et y resta jusqu'en 1808. L'année suivante, il se rendit à Vienne où il trouva dans le prince de Lobkowitz un protecteur qui le reçut dans sa maison, et l'affranchit de tous les soucis ordinaires de la vie. Kanne put à son gré cultiver la poésie et la composition musicale, acceptant des places de maître de musique et les abandonnant suivant les fantaisies de son caractère capricieux. Il écrivit aussi des critiques pour les journaux, et ce fut lui qui rédigea les dernières années de la *Gazette musicale de Vienne*. Toutefois, malgré l'étendue de son savoir et la variété de ses connaissances, il finit par tomber dans une misère profonde, et fut souvent réduit à faire, pour vivre, de petites pièces de vers pour les noces ou les funérailles, qui ne lui étaient payées que par le don de quelques pièces de monnaie. Sa vie déréglée et ses excès d'intempérance lui causèrent à la fin une maladie d'entrailles qui s'aggrava parce qu'il rejeta

tout secours de la médecine, et qui lui donna la mort, le 10 décembre 1853, au moment où il venait de sortir du cabaret.

Kanne était, dit-on, doué d'un génie original et vigoureux, mais d'un esprit bizarre qui ne sut jamais se régler, et qui dissipa dans une vie agitée des trésors intellectuels qui auraient conduit tout autre au bonheur et à la renommée. Il n'aimait pas le travail, n'écrivait que par caprice, et ne savait comment s'y prendre pour gagner de l'argent. Ce qu'il savait encore moins, c'était d'en être ménager. Dans ses critiques, il savait fort bien analyser les défauts des productions d'autrui, quoique les siennes ne fussent rien moins que correctes. Les ouvrages de musique qu'on connaît de lui sont les opéras, vaudevilles et drames suivants : 1° *Die Elfenkönigin* (la Reine des Elfes). 2° *Orphée*. 3° *Miranda*. 4° *Die Belagerten* (les Assiégés). 5° *Deutscher Sinn* (Esprit allemand). 6° *Sapho*. 7° *Die eiserne Jungfrau* (la Vierge de fer). 8° *Lindane*. 9° *Malvina*. 10° *Der Untergang des Feenreichs* (la Chute de l'empire des fées). 11° *Die Zauberschminke* (le Fard enchanté). Parmi ses autres ouvrages, on remarque : 12° *Marches des troupes autrichiennes en harmonie à dix parties*, Vienne, Haslinger. 13° *Trios pour piano, violon et violoncelle*, op. 25; *ibid.* 14° *Sonate pour piano et violon*, op. 33, *ibid.* 15° *Grande sonate pour piano à quatre mains*, op. 51; *ibid.* 16° *Sonates pour piano seul*, op. 18, 32, et grande sonate en ré; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, et Vienne, Haslinger. 17° *Plusieurs rondeaux et autres pièces détachées pour le piano*; Vienne, Artaria et Mechetti. 18° *Thème de Jocundo varié pour piano*, op. 108, *ibid.* 19° *Douze duos pour soprano et ténor*; Leipsick, Hofmeister. 20° *Un très-grand nombre de chants à voix seule avec accompagnement de piano, en recueils ou détachés*; Leipsick et Vienne. 21° *L. F. Beethoven's Tod, den 26 mars 1827* (la Mort de Beethoven, le 26 mars 1827), fantaisie littéraire, Vienne, Tendler, in-8°.

**KANT** (EMMANUEL), illustre philosophe, né à Königsberg le 22 avril 1724, s'occupa d'abord de mathématiques, et obtint une chaire à l'université de sa ville natale. Ce ne fut qu'en 1760, à l'âge de trente-six ans, qu'il se livra aux recherches philosophiques et que son génie découvrit les principes du système de la philosophie critique, devenu ensuite si célèbre. Le reste de sa vie paisible et méditative fut employé à développer les conséquences de ce système dans di-

vers ouvrages qui ne furent pas d'abord compris, mais qui plus tard ont changé la direction des études philosophiques, et qui ont eu autant d'admirateurs enthousiastes que d'ardents détracteurs. Ce grand homme a cessé de vivre le 12 février 1804. Les paragraphes 13, 14, 10, 51, 52, 53 et 54 de sa *Critique du Jugement* (Kritik der Urtheilskraft, Berlin, 1799, troisième édition), sont relatifs à la musique; ce qu'il en dit fait voir qu'il était absolument étranger à cet art; il n'y est pas même conséquent à ses principes. Suivant lui, la musique n'est qu'un simple jeu de sensations auquel ne s'attache aucune idée intellectuelle.

**KANTUN**, arabe connu sous le nom de musicien de *Babylone*, parce qu'il était né à Hilleh, près des ruines de cette ville. Il est auteur d'un *Traité du rythme musical*, en langue arabe, cité par Casiri (*Biblioth. arabico-hispano*, t. I, n° 419). On ignore l'époque précise où vécut ce musicien.

**KANZLER** (JOSEPHINE), femme du célèbre hautboïste Fladt (voyez ce nom), est née, en 1780, à Markt-Toelz. Dans sa jeunesse, elle suivit à Munich son père qui venait d'être nommé médecin de la ville : elle y reçut des leçons de piano de Marc Falter et de Lauska, puis étudia la composition sous la direction de Graetz, ensuite de Danzi, et enfin de l'abbé Vogler. On a de cette dame un quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle (en ré), gravé à Paris chez Érard, et un autre (en mi bémol); Vienne, Cappi. Plusieurs sonates et thèmes variés pour le piano, de sa composition, sont restés en manuscrit. On a gravé quelques-unes de ses chansons allemandes où l'on remarque beaucoup de goût et d'élégance. Cette dame a été considérée longtemps comme une des pianistes les plus distinguées de l'Allemagne. Elle possédait aussi des connaissances étendues dans la théorie et dans la littérature de la musique.

**KAPLER** (CHARLES-BENJAMIN), cantor et organiste à Steinau (Silésie), est né, le 9 août 1801, à Voigtsdorf (près de Hirschberg), où son père était charpentier. Après avoir achevé, à l'École normale de Bunzlau, ses études relatives à l'enseignement primaire, il fut nommé en 1822, instituteur adjoint à Giersdorf, village près de Warmbrunn, et y resta jusqu'en 1827; puis il alla occuper une position semblable à l'École des filles de Wohlau; et enfin, il obtint, en 1829, sa nomination de cantor et organiste à Steinau. Dans les loisirs que lui laissaient ses fonctions, Kapler a écrit un livre choral pour l'usage des habitants de Steinau;

un ouvrage qui a pour titre *le Chanteur du dimanche et des jours de fête*; consistant en soixante-deux chants à quatre voix, avec accompagnement d'instruments à vent; le soixante-dix-huitième psaume avec orchestre complet; le cantique *Preis ihm* (Gloire à lui), pour un chœur d'hommes à quatre voix. Ces ouvrages étaient terminés en 1847; mais ils étaient encore en manuscrit.

**KAPP** (J.-CHARLES), organiste de l'église luthérienne de Minden, en Prusse, est né en 1772, à Schwanensee, en Thuringe, où son père était instituteur. En 1780, il entra au collège d'Erfurt pour y faire ses études; il y apprit la musique sous la direction de Weimar, et s'instruisit dans l'art de jouer du piano et de l'orgue, par ses entretiens avec Haessler (voyez ce nom), pianiste distingué qui l'avait pris en affection, à cause du talent qu'il avait reçu de la nature pour la musique. Sur la recommandation de Weimar, il obtint, vers 1795, la place d'organiste à Saint-Martin de Minden. En 1801, il fut nommé organiste et cantor à l'église Saint-Siméon. Il est mort à Minden, le 19 février 1808, à l'âge de 36 ans. Les ouvrages publiés par cet artiste consistent en : 1° Trois sonates pour piano, op. 1; Erfurt, 1793. 2° Trois *idem*, op. 2; *ibid.* 3° Sonate à quatre mains, op. 3. 4° Trois thèmes variés pour piano, op. 4. 5° Sonate à quatre mains, op. 5. 6° Un quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 6, 1798. 7° Deux airs variés, op. 7, 1798. 8° Douze préludes pour l'orgue, op. 8. 9° Six pièces finales *idem*, op. 9; Brunswick, Spehr.

**KAPP** (CHRISTIAN), docteur et professeur de philosophie à Erlang, vers 1850, est auteur d'un livre intitulé : *Italien; Schilderungen für Freunde der Natur und Kunst* (l'Italie, aperçus pour les amis de la nature et de l'art). Berlin, Riemer, 1857, volume in-8° de près de huit cents pages. Ce qui concerne la musique est contenu entre les pages 242 et 505.

**KAPPELER** (JEAN-NÉPOMUCÈNE), ou **CAPPELLER**, flûtiste et guitariste allemand, n'est connu que par les ouvrages suivants : 1° Six quatuors pour flûte, violon, alto et basse, livres I et II, Leipsick, Breitkopf et Härtel. 2° Variations sur un air populaire suisse pour flûte, violon, alto et basse, Munich, Falter. 3° Quatuor pour deux flûtes, violon et guitare, Mayence, Schott. 4° Douze pièces faciles pour flûte, alto et guitare, Leipsick, Breitkopf et Härtel.

**KAPSPERGER** (JEAN-JÉRÔME), célèbre

théorbiste, luthiste, guitariste, joueur de trompette et compositeur allemand, d'une famille noble, vécut en Italie, et surtout à Rome, depuis le commencement du dix-septième siècle. Il séjourna d'abord à Venise, ainsi que le prouvent les éditions de ses premiers ouvrages qui furent faites en cette ville; puis il se rendit à Rome, où il parait avoir passé le reste de ses jours. Gerber croit que la carrière de ce musicien a fini vers 1630, mais il est vraisemblable qu'il a vécu beaucoup plus tard, bien que sa dernière publication connue soit datée de 1633; car le P. Kircher, qui publia sa *Musurgia* en 1650, en parle comme d'un homme vivant alors (*Musurg.*, lib. VII, tom. I, page 586). Voici ses paroles : *Cujus exempla Galliardarum, Passamezzarum, etc.) nobis suppeditavit nobilis musicus Hieronymus Kapspergerus Germanus, innumerabilium serè qua scriptorum, qua impressorum voluminum Musicorum editione clarissimus, qui ingenio pollens maximo, ope aliarum scientiarum, quarum peritus est, musicæ arcana feliciter penetravit*, etc. Si Kapsperger avait cessé de vivre, Kircher n'aurait point écrit *quarum peritus est*, mais *quarum peritus erat*. Si ce musicien vivait encore en 1650, comme cela est vraisemblable, il devait être avancé en âge, car son premier livre de tablature pour la grande guitare italienne (*chitarone*) a été publié à Venise, en 1604, (et non en 1601, comme le dit Gerber). J.-B. Doni, contemporain de Kapsperger, le représente dans son traité de l'excellence de la musique des anciens (*De Præst. Mus. Vet.*, lib. 1 p. 98, in *Op.*, t. I), comme un homme vaniteux qui cherchait à se faire valoir par tous les moyens possibles, et qui dépréciait à son profit le mérite de tous les autres musiciens. Il rapporte que ce même Kapsperger, ayant trouvé un protecteur qui l'introduisit près du pape Urbain VIII, obtint de ce souverain pontife que ses compositions seraient substituées à celles de Palestrina dans la chapelle pontificale; mais que les chantres de cette chapelle se refusèrent d'abord à les chanter, et que lorsqu'ils y furent contraints, ils les corrompirent si bien qu'elles ne plurent point au pape, et qu'elles ne furent plus exécutées. L'abbé Baini a fait des recherches dans les archives de la chapelle pontificale pour vérifier ce fait; mais il n'y a retrouvé ni l'ordre du pape, ni la musique de Kapsperger transcrite sur les grands livres du chœur, comme elle aurait dû avoir été si on l'avait exécutée. Il pense donc que Kapsperger a fait, en effet, des

efforts pour faire substituer sa musique à celle de Palestrina dans le service de la chapelle Sixtine, mais que les chantres de cette chapelle, musiciens d'un rare mérite, tels que François Saveri, Santo-Naldini, Étienne Landi, Grégoire Allegri, etc., ont fait des représentations contre une telle nouveauté, et contre le genre et les défauts de la musique d'église de Kapsperger; enfin que l'avis de ces savants hommes a prévalu, et que l'affaire n'a point eu de suite. Quoi qu'il en soit, on voit un monument de la flatterie par laquelle ce musicien essayait de gagner les bonnes grâces d'Urbain VIII, dans l'épître dédicatoire du premier volume des poésies religieuses que ce pape avait composées, lorsqu'il n'était encore que le cardinal Maffei Barberini, et que Kapsperger avait mises en musique. Dans l'épître de ce recueil, publié en 1624, il dit : *Mihi, qui Davidis gloriam in Max. Pont. eruditione reflorescere video, curæ fuit musicis numeris ea carmina modulari, quæ dignas Pontificiæ pietate sententias complectuntur, semperque aut Sanctorum triumphos persequuntur, aut humanæ pandunt oraculo sapientiz*. Il y a lieu de croire que les pièces de ce recueil sont celles dont Kapsperger avait sollicité l'exécution dans la chapelle pontificale.

Kircher, comme on l'a vu précédemment, accorde de grands éloges à ce musicien, et lui attribue, sinon l'invention des ornements du chant tels que les *strascini*, *mordenti* et *groupes*, au moins l'application de ces choses au théorbe et au luth, ainsi que certaines nouveautés dans la tablature et dans l'art de jouer de ces instruments : *Hic est, cui posteritas debuit omnes illas elegantias harmonicas, quas strascinos, mordentias, gruposque vulgo vocant, in thorba ac testudine a fidecinibus adhiberi solitas; hic introduxit veram tum sonandi, tum intabulandi, ut turbarum loquar rationem: omnia ferè harmoniei stillic genera summa excellentia tractavit* (loc. cit.). En ce qui concerne les ornements de la mélodie, l'abbé Baini a remarqué avec beaucoup de justesse (*Memor. storio. critt. della vita e delle opere di Gio. Pieri. da Palestrina*, t. II, n. 645), qu'ils étaient connus longtemps avant Kapsperger, et enseignés dans les ouvrages de Ganassi, de Vincent Galilei, d'Emilio del Cavaliere et de plusieurs autres. A l'égard de la tablature des instruments à cordes pincées, il est certain que celle dont se sert Kapsperger pour la notation de ses livres de pièces pour la grande

guitare, le luth et le théorbe, ne ressemble ni à l'ancienne tablature exposée par Othmar Lucchini dans sa *Musurgia*, ni à la tablature italienne de Vincent Galilei, ni enfin à la tablature allemande dont se servaient dans ce temps Besard, Mathieu Reynmann, J. Van den Hove, Léopold Furmann et d'autres. Elle est plus simple et parle mieux à l'œil pour l'indication des traits. Kapsperger ne se sert point de lettres, mais de chiffres; il marque les trilles, les strascini, les mordents et les arpegges par des signes particuliers, ce qui explique les paroles de Kircher. Jacques-Antoine Pfender, beau-frère de Kapsperger, éditeur du premier livre de pièces pour la grande guitare à six cordes, a signalé ces nouveautés dans l'épître dédicatoire à l'auteur de ce recueil, par ces phrases d'assez mauvais italien : *Lu vaghezza et la novità di questa maniera d'intavolare. che tanto al mondo piace, et in cui V. S. è riuscita eccellente; tale è il giudicio che ne hanno fatto i pellegrini ingegni; è tanto desiderata, ch'io conoscendo i suoi pensieri à cose maggiori, et a più alti studii rivolti, ho confidatomi nel fratellovole amore, tanto più che buona parte ne andava sparza quà e là per le mani di molti, di farne un dono a gli studiosi*, etc. Malgré les avantages de cette tablature, elle n'a point été adoptée par les luthistes. Quant au mérite des compositions de Kapsperger, il faudrait avoir la patience de mettre en notation ordinaire ses pièces de luth et d'autres instruments pour en juger; mais toute sa musique vocale est une imitation évidente du style nouveau de Monteverde et des Gahrieli. Son harmonie est en général mal écrite, et remplie de dissonances qui ne sont ni préparées ni résolues.

La vanité de Kapsperger se montre jusque dans les moindres circonstances; car, à l'exception du recueil qu'il a dédié lui-même au pape Urbain VIII, il a fait recueillir par ses amis et ses élèves tous ses autres ouvrages, et s'est fait faire des dédicaces avec des éloges ridicules. De plus, chaque recueil a un frontispice dont la plus grande partie est remplie par des armoiries somptueuses qui étaient, on qu'il supposait être celles de sa maison. Enfin, chaque page de toutes ses œuvres porte son monogramme composé d'un H et d'un K.

Léon Allacci, à qui l'on doit une biographie des écrivains et des artistes qui ont fleuri à Rome sous le pontificat d'Urbain VIII, et qui, par allusion aux armoiries qui forment les armoiries des Barberini, a donné à son livre le titre d'*Apes Urbanae*, nous a fourni une liste

à peu près complète des œuvres imprimées ou manuscrites de Kapsperger. La voici rangée dans l'ordre chronologique, et complétée de ce qui a échappé aux recherches de ce savant : 1° *Libro primo d'intavolatura di chitarone, Raccolto dal sig. Giacomo Antonio Pfender*, in Venetia, 1604, in-fol. gravé. Les livres deuxième, Rome, 1610, et troisième, *ibid.*, 1636, in-fol. 2° *Libro I de madrigali a 5 voci, col basso continuo*, Rome 1609, in-4° imprimé. 3° *Libro primo di Villanelle a 1, 2 et 3 voci, accomodate per qualsivoglia strumento con l'intavolatura del Chitarone et alfabeto per la chitarra spagnuola. Raccolto dal sig. Cavalier Flamminio*, Rome, 1610, in-fol., gravé. Le deuxième livre, recueilli par Ascanio Ferrari, a été imprimé chez Robletti, en 1619, in-fol.; le troisième livre, gravé, a été publié par Fr. Porta, à Rome, dans la même année; le quatrième, recueilli par Marcello Pannochieschi, a été imprimé chez Luc Antoine Soldi, en 1623, in-fol., et le cinquième en 1630, chez Masotti. 4° *D'intavolatura di Lauto, con le sue tavole per sonare sopra la parte, lib. I. Raccolto dal sig. Fil. Nicolini*, Rome, 1611, gravé. 5° *Idem*, deuxième livre, *ibid.*, 1623, in-fol., gravé. 6° *Libro primo di Arie passeggiate a una voce con l'intavolatura del chitarone. Raccolto dal car. fra Jacomo Christ. ab Andlaw*, Rome, 1612, in-fol., gravé. 7° *Libro secondo d'Arie passeggiate, a una e più voci*, Rome, Soldi, 1623, in-fol., imprimé. 8° *Libro terzo di Arie passeggiate a 1 et più voci*, 1630, in-fol., gravé. 9° *Libro primo di Motetti passeggiati a una voce, raccolto dal sig. Franc. De Nobili*, Rome, 1612, in-fol., gravé. 10° *Libro I de Balli, Gagliarde et Correnti a 4 voci*, Rome, Robletti, 1615, in-fol. 11° *Libro I de Sinfonie a 4 con il basso continuo*, Rome, 1615, in-fol., gravé. 12° *Capricci a due stromenti, Tiorba e Tiorbino*, Rome, 1617, in-fol., gravé. 13° *Poemata e Carmina composta a Maffeo Barberino olim S. R. E. Card. nunc autem Urbano octavo. P. O. M. musicis modis optata di Jo. Hier. Kapsperger, nobili Germano*. Vol. I, Rome, apud Lucam Ant. Soldum, 1624, in-fol. 14° *Idem*, vol. II, Rome, Masotti, 1633, in-fol. 15° *Carro musicale, in nuptiis DD. Thaddæi Barberini et Annæ Columnæ*, *ibid.*, 1627, in-fol. 16° *Epitalamio in nuptiis DD. Car. Ant. à Puteo et Theodoræ Costæ, recitato a più voci*, Rome, 1628, in-fol. 17° *Felonte, dramma recitata a più voci*, *ibid.*, 1630, in-fol. 18° *Pastori di Betlemme nella nascita di N. S. Dia-*

*logo recitativo a più voci*, ibid., 1630, in-fol. 19° *Missarum Urbanarum* 4, 5 et 8 *vocibus*, vol. I, Rome, 1631, in-fol. 20° *Litanie Deipara virginis musicis modis aptata*, 4, 5 et 8 *vocibus*, Rome, 1631. 21° *Li fiori lib. VI de Villanelle*, 1, 2, 3 et 4 *voci, con l'alfabeto per la chitarra spagnuola*, Rome, 1632, in-fol. 22° *Apoteosi di S. Ignazio, et di S. Francesco Xaverio*, ibid. ANacci cite aussi comme existant en manuscrit, et prêts pour l'impression : 23° *D'intavolatura di Chitarone*, livres IV, V et VI. 24° *D'intavolatura di Lauto*, livres III et IV. 25° *D'Arie passeggiato*, livres IV, V et VI. 26° *Di Balli*, livres II et III. 27° *Di Sinfonie*, livres II et III. 28° *Di Motetti passeggiati*, livres III et IV. 29° *Cornina Cardinalis Barberini nunc Urbani VIII musicis aptata*, vol. 3. 30° *Drammi diversi*. 31° Dialogues latins et dialogues italiens. 32° *Concerti spirituali* et d'autres morceaux. Kircher a inséré plusieurs airs de danse et symphonies de Kapsperger dans le septième livre de sa *Musurgia*.

**KARASEK** (...), violoniste et compositeur, né en Bohême, vécut dans la seconde partie du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par des concertos de basse et de violoncelle, et par des symphonies restées en manuscrit.

**KARGEL** (Sixte), luthiste et compositeur du seizième siècle, a publié, à Mayence, les ouvrages suivants, dont le dernier contient non-seulement des pièces, mais aussi une méthode de guitare : 1° *Carmina italica, gallica et germanica ludenda cytharâ*. 2° *Nova et elegantissima italica, gallica carmina pro testudine*, Mogunt, 1569. 3° *Renovata cythara, hoc est novi et commodissimi exercendæ cytharæ modi, constantes cantionibus musicis, Passomeso, Padoanis, etc., ad tabulaturam communem redactis. Quibus accessit dilucida in cytharam Isagoge, qua suo Marte quilibet eam ludere discat*, Mogunt, 1569, in-fol., et Augsbourg, 1575. 4° *Neue schone und liebliche Tabulatur auf der Lauten zu spielen von Fantasien, französischen und italienischen Stücken, Passamezen mit ihren angehenkten Sartarielen* (sic) (Nouvelle belle et agréable Tablature pour jouer sur le luth des fantaisies, passamezes, etc.), Strasbourg, Bernard Jobin, 1574, in-folio.

**KARGER** (FRÉDÉRIC-GUILLAUME-ALOYS), organiste de l'église catholique de Neisse, est né en 1790, à Schreckendorf, près de Landeck, dans le comté de Glatz. Son père, instituteur

de l'endroit, fut son premier maître de musique. A peine avait-il atteint sa huitième année, lorsqu'il accompagna sur l'orgue une litanie, et à l'âge de dix ans, il exécuta en public un concerto de Westermayer sur le violon. Il commençait déjà, à cet âge, à donner des leçons de musique, de violon et de piano. Ainsi préparé, il fut envoyé à Breslau pour achever son éducation musicale, et il y obtint la place de premier dessus au chœur de l'église cathédrale. Les œuvres de Mozart, d'Albrechtsberger et de Knecht y devinrent les objets de ses études, et c'est surtout par ces ouvrages qu'il acquit de l'instruction plus que par les leçons des maîtres. Ses premières compositions datent aussi de cette époque. En 1815, il quitta Breslau et fréquenta l'école normale de Schlegel, qu'il quitta aussi en 1817, pour faire à Vienne un voyage d'artiste. Il visita également Prague et Dresde. Encouragé par les éloges de plusieurs artistes estimés qui l'entendirent sur l'orgue, il prit dès lors la résolution de se livrer exclusivement à la musique. En 1818, il obtint la place d'organiste, qu'il occupait encore en 1838. Cet artiste a reçu de la nature du talent pour la composition, mais on remarque dans ses ouvrages une absence de savoir solide, sensible surtout dans le genre sérieux qu'il a adopté. Il a écrit des messes, des motets, des litanies, des ouvertures et un concerto de violon avec orchestre; aucune de ces productions n'a été publiée jusqu'à ce jour.

**KARL** (BERNARD-PIERRE), prédicateur à Eggelingen, né à Osnabruck, en 1671, fit ses études et fut d'abord prédicateur dans le lieu de sa naissance; mais il perdit cette position, à cause de sa doctrine sur la confession et le baptême. Ensuite il fut pasteur à Essen, et en dernier lieu à Eggelingen, où il mourut le 9 juillet 1723. Il a traité de la musique et du peu d'encouragement qu'elle obtenait de son temps en Allemagne, dans sa dissertation intitulée : *De Germania artibus litterisque nulli secunda*, Rostocchii, 1698, in-4°.

**KARL** (JEAN-GOTTLIEB ou THÉOPHILE), organiste à Drebeltz, né à Greisnig, le 14 juillet 1780, est auteur d'une méthode de piano, avec des exercices et des petites pièces, publiée sous ce titre : *Anleitung im Klavier oder Pianofortespiel, theoretisch mit 70 praktischen Uebungstücken*, etc. Drebeltz, 1830, in-4° obl. Une deuxième édition de cet ouvrage a paru en 1834.

**KAROW** (CHARLES), professeur à l'École normale des instituteurs de Bunzlau, est né le



15 novembre 1790, à Altstetten. Son père, qui était négociant, ne négligea rien pour son éducation, et lui donna un précepteur, après qu'il eut fréquenté plusieurs écoles particulières. La musique fut la partie de son éducation qui fut d'abord la plus négligée, quoiqu'il eût fait voir dès son enfance d'heureuses dispositions pour cet art; mais enfin on lui donna pour maître le directeur de musique Liebert, qui sut ranimer son goût et qui lui fit faire de rapides progrès. Karow apprit à jouer du violon; il était âgé de dix-huit ans lorsqu'il commença ses premières études sur le piano, d'abord sans maître, ensuite sous la direction de Haak, qui lui enseigna aussi les principes de l'harmonie et de l'orgue. Ses premières compositions, qui consistent en chansons allemandes et en petites sonates de piano, parurent vers 1811; elles sont de peu de valeur; néanmoins, on y remarquait déjà des mélodies faciles qui donnèrent des espérances pour l'avenir de leur auteur. La guerre de 1813 et 1814 qui fit lever en masse toute l'Allemagne contre la France, vint interrompre ses travaux. Entré dans les chasseurs volontaires du régiment de Kolberg, Karow se trouva aux combats de Gross-Beeren, de Dennewitz et de Leipsick; il obtint en Hollande la décoration de la Croix de fer de seconde classe, et fut blessé grièvement à Anvers. De retour dans sa patrie, il se livra de nouveau à l'étude de la musique, et prit la résolution de s'adonner exclusivement à cet art. Dans ce but, il alla à Berlin, se mit sous la direction de Berger pour le piano, et apprit la composition chez Zelter. En 1818, il accepta la place de professeur à Bunzlau, et depuis lors il n'a cessé de travailler activement à former de bons instituteurs musiciens et de bons organistes. Parmi ses ouvrages, on remarque : 1<sup>o</sup> Vingt-six chorals dans tous les tons, pour deux ténors et deux basses, Berlin, Trariwein. Cet ouvrage, assez mal écrit, est de peu de valeur : il est le fruit de la jeunesse de l'auteur. 2<sup>o</sup> Une partie du 21<sup>e</sup> psaume, pour un chœur d'hommes, op. 4, Bunzlau, Appun. 3<sup>o</sup> Douze chansons allemandes à quatre voix, à l'usage des écoles, op. 5, *ibid.* 4<sup>o</sup> Quatre *Lieder* à quatre voix, pour un chœur d'hommes, op. 5, *ibid.* 5<sup>o</sup> Six chants pour la Landwehr, à quatre voix d'hommes, avec accompagnement de cors à clefs et tambours, *ibid.* Karow est auteur d'une méthode élémentaire de musique à l'usage des écoles populaires, intitulée : *Leitfaden zum praktisch-methodischen Unterricht in Gesange vornemlich in Volk-*

*schulen*, Bunzlau, 1858, in-8<sup>o</sup> de cent trente et une pages. On a aussi de lui quatre cents mélodies chorales arrangées à quatre parties pour l'orgue, en quatre livraisons, Dorpat, Gläser; vingt-cinq caçons à trois voix, Bunzlau (Leipsick, Kummer); et cent soixante-douze préludes pour l'orgue, *ibid.*

KARR (Henn), fils d'un violoniste allemand, connu par deux concertos de violon publiés à Paris, vers la fin du siècle précédent, est né à Deux-Ponts, en 1784. A l'âge de trois ans, il fut transporté à Paris avec sa famille. Après avoir appris les principes de la musique sous la direction de son père, il reçut des leçons de piano de L'Étendard, élève de Balbâtre et bon professeur. Devenu orphelin fort jeune, il dut pourvoir à son existence et tomba dans la misère. Recommandé par son maître aux célèbres facteurs d'instruments Érard, il fut tiré par eux de cette triste situation, et attaché en 1808 à leurs magasins pour faire entendre les pianos, avec un traitement de deux mille francs. Ce fut aussi dans le magasin de musique de cette maison que parurent ses premières compositions. Plus tard, lorsque son nom commença à être connu par ses fantaisies et variations sur des thèmes d'opéras nouveaux, il abandonna cette situation pour se livrer à l'enseignement; mais bientôt il négligea aussi cette partie de sa profession, pour se mettre en quelque sorte aux gages des marchands de musique qui lui faisaient faire des morceaux de piano sur de certaines dimensions données, à peu près comme on fait pour un habit. Pendant quelques années, le nom de Karr fut en vogue pour ce genre de musique légère qui naît et meurt en peu de temps; mais cet artiste finit par mettre tant de négligence dans son travail, et par multiplier ses productions à un tel excès, que les amateurs n'en voulurent plus. Dans les derniers temps, il était réduit à aller de porte en porte offrir aux marchands les manuscrits de ses arrangements pour vingt-cinq ou trente francs, ou moins encore. Cet artiste est le père de M. Alphonse Karr, littérateur de l'époque actuelle, qui jouit d'une grande popularité. On a de Karr : 1<sup>o</sup> Sonate pour piano seul, op. 1, Paris, Érard. 2<sup>o</sup> Sonates pour piano et violon, op. 8 et 15, *ibid.* 3<sup>o</sup> Nocturnes pour piano et violon ou flûte, op. 35, 42, 47, 49, 51, 53, 55, 63, 69, 96, 183, Paris, chez la plupart des marchands de musique. 4<sup>o</sup> Divertissements pour piano et violon, op. 92, 115, 117, *ibid.* 5<sup>o</sup> Duos, nocturnes, fantaisies, etc., pour piano à quatre mains, op. 46, 67, 74, 87, 97,

98, 107, 109, 112, 127, 175, 176, 177, 178 et beaucoup d'autres, sans numéros d'œuvres, *ibid.* 6° Sonates pour piano seul, op. 9, 19, 22, 31, 32, 34, 110, *ibid.* 7° Fantaisies, divertissements et rondeaux sur des thèmes d'opéras, pour piano seul, plus de cent œuvres, *ibid.* 8° Variations *idem*, environ vingt-cinq œuvres, *ibid.* 9° Bagatelles, arrangements, etc., *idem*, plus de cinquante œuvres, *ibid.* Karrest mort à Paris, le 10 janvier 1842.

**KARSTEN** (...), ténor de l'Opéra de Stockholm, né en Suède, brilla au théâtre vers la fin du dix-huitième siècle. En 1792, il fit un voyage à Londres et chanta avec succès chez la duchesse d'York. Reichardt a dit de lui dans le *Monatschrift* de Berlin, pag. 97 : *Sa voix, son exécution et l'extérieur de sa personne forment le plus bel ensemble qu'un chanteur ait peut-être jamais possédé.* Karsten avait une fille, cantatrice, qui se faisait entendre avec succès à Würzburg en 1845.

**KASSKA** (GUILLAUME), né en 1752 à Ratisbonne, a fait son éducation musicale sous la direction du maître de chapelle Joseph Touchemoulin. Nommé ensuite maître de concerts du prince de la Tour et Taxis, il a rempli ces fonctions jusqu'à sa mort, arrivée en 1806. Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos pour le violon, des messes et des symphonies.

**KASSNER** (JOSEPH), né en Silésie le 10 mars 1787, a étudié à Friedland en 1800, puis a reçu de Becka des leçons de musique à Falkenberg. En 1801, il est entré au Gymnase d'Oppeln, où il a fini ses études. Ayant été nommé organiste de Saint-Adalbert, à Breslau, en 1804, il en a rempli les fonctions jusqu'à sa nomination de recteur du Lycée de Saint-Mathias, dans la même ville. On a sous son nom : Quatorze *Pange lingua*, à quatre parties, Breslau, 1820.

**KASTNER** (le docteur JEAN-GEORGES), compositeur, théoricien et laborieux musicien érudit, membre de l'Institut de France, est né à Strasbourg, le 9 mars 1811. Ses heureuses dispositions et son penchant pour la musique se firent voir dès ses premières années. A l'âge de six ans, on lui donna un maître de piano ; à dix ans, ses progrès avaient été assez rapides pour qu'il pût jouer l'orgue les jours de fête à l'église d'un village voisin de Strasbourg. Déjà il suivait régulièrement les cours du Gymnase (collège) pour les études classiques : il y recevait en même temps d'un bon maître des leçons de solfège et de chant. Ses parents ayant remarqué, vers cette époque, la tournure sérieuse de son esprit et sa prédilection pour

la vie studieuse, conçurent le dessein de lui faire embrasser la carrière ecclésiastique. Le jeune Kastner parut se conformer au vœu de sa famille, sans toutefois interrompre ses études pour l'art qui était pour lui l'objet d'une passion véritable : il redoubla de zèle pour acquérir de l'habileté dans le mécanisme du piano ; mais, ne se bornant pas à entendre exécuter et à jouer lui-même les œuvres des compositeurs renommés, il voulut essayer de traduire sur le clavier les idées qui germaient dans sa tête, et commença dès lors ses premières tentatives de composition. Les encouragements qu'il reçut de quelques artistes augmentèrent son ardeur. Persuadé de la nécessité de bien connaître le mécanisme et les ressources de tous les instruments pour en faire un usage convenable, il se livra à l'étude de la plupart de ceux qui entrent dans la composition d'un orchestre, soit par des méthodes spéciales, soit à l'aide des conseils de divers artistes. C'est ainsi qu'il parvint à un certain degré de force sur quelques instruments, et que les autres lui devinrent assez familiers pour qu'il pût en jouer avec facilité. Kastner était parvenu à sa seizième année, lorsque en 1826 un traité d'harmonie et d'accompagnement ou, comme on dit en Allemagne, de *basse générale*, lui tomba sous la main ; il le lut avec un vif intérêt, en médita les préceptes, comprit leur importance, et fit de nombreux essais pour les mettre en pratique. De ce moment date le développement progressif des idées de Kastner, concernant la théorie de l'harmonie, idées qui acquirent plus de précision et de netteté par la lecture et la comparaison des ouvrages les plus renommés parmi ceux qui avaient été publiés en Allemagne et en France.

Kastner, ayant terminé ses études du Gymnase en 1827, suivit les cours de la faculté des lettres, particulièrement le cours de philosophie de l'abbé Bautain, alors professeur à l'Académie de Strasbourg. Pendant les vacances de cette année, il écrivit une ouverture, des chœurs, des marches et entr'actes pour un drame en vers intitulé : *la Prise de Missolonghi*, qui fut représenté avec succès, en 1829, sur le théâtre de Strasbourg. Les auteurs de cet ouvrage, poète et musicien, étaient âgés chacun de dix-neuf ans. Dans la même année, Kastner fut reçu bachelier ès lettres. Lié d'amitié depuis deux ans avec le maître de chapelle M. Karner, il en avait reçu des leçons d'instrumentation ; ce fut aussi sous sa direction qu'il perfectionna son instruction dans tous les détails de la composition pratique. En 1830, le direc-

teur de musique J.-C. Böhner lui enseigna le contrepoint double et la fugue. Dans l'impossibilité de s'occuper de musique pendant le cours des journées qui étaient absorbées par des occupations étrangères à cet art, Kastner consacrait une partie des nuits à l'étude de la science musicale. Cependant il trouvait encore du temps pour composer divers morceaux, particulièrement des sérénades pour des voix d'hommes avec accompagnement d'instruments à vent, lesquelles étaient destinées à fêter les professeurs de la faculté, et qui étaient exécutées par les étudiants réunis à quelques artistes et amateurs.

En 1832, Kastner écrivit et fit représenter un grand opéra en cinq actes, intitulé *Gustave Wasa*. En 1833, il écrivit un second ouvrage pour la scène allemande, sous le titre de : *la Reine des Sarmates*, grand opéra en cinq actes, qui fut représenté avec succès sur le théâtre de Strashourg, en 1835. Dans l'intervalle, il avait écrit aussi *la Mort d'Oscar*, grand opéra en quatre actes, et *le Sarrasin*, opéra comique en deux actes. Depuis longtemps il éprouvait le besoin d'exercer ses facultés sur un théâtre plus vaste et dans un milieu où son activité intellectuelle pût s'exercer en liberté. Ses vœux furent enfin exaucés : au mois de septembre 1835, Kastner quitta Strashourg pour se rendre à Paris. Les premiers artistes qu'il y connut furent Berton et Reicha (voyez ces noms), dont l'accueil plein de bienveillance et les conversations instructives encouragèrent les premiers efforts du jeune artiste.

Déjà, longtemps avant de quitter sa ville natale, Kastner avait réuni les matériaux de plusieurs ouvrages concernant la théorie de la musique, et jeté les bases d'un *Traité général d'instrumentation*; quelque temps après son arrivée à Paris, il acheva ce livre, et le soumit à l'examen de l'Académie des beaux-arts de l'Institut, qui l'approuva et en fit un rapport favorable. L'ouvrage fut aussi adopté pour l'enseignement dans les classes du Conservatoire. La seconde partie de ce travail ne tarda pas à paraître sous le titre de : *Traité de l'instrumentation considérée sous les rapports poétiques et philosophiques*. Cette seconde partie fut également approuvée par la classe des beaux-arts de l'Institut et adoptée au Conservatoire. L'attention de Kastner s'était aussi fixée sur le système élémentaire de la musique, et sur les diverses parties qui concourent à la réalisation de l'idée dans la composition, à savoir : la mélodie, le rythme et l'harmonie. Il en coordonna les principes conformément à

la génération de ses propres aperçus, et en forma la *Grammaire musicale*, divisée en trois parties, qu'il soumit à l'examen de l'Académie des beaux-arts de l'Institut, et qui fut approuvée dans la séance du 25 novembre 1837. Postérieurement, il a fait des applications élémentaires et pratiques des mêmes principes dans des *Tableaux analytiques des principes élémentaires de la musique*; *Tableaux analytiques de l'harmonie*; enfin, dans une *Méthode élémentaire de l'harmonie appliquée au piano*. Le penchant qui portait Kastner à venir en aide à l'enseignement des diverses parties de la musique par les résultats de son expérience lui fit aussi mettre au jour, dans le cours de quelques années, douze méthodes élémentaires pour le chant, le piano, le violon, le flageolet, la flûte, le cornet à pistons, la clarinette, le cor, le violoncelle, l'ophicléide, le trombone et le hautbois. A ces ouvrages, destinés à l'enseignement élémentaire de la musique vocale et instrumentale, il faut ajouter une *Méthode complète et raisonnée de saxophone, famille complète et nouvelle d'instruments de cuivre à anches*, inventée par Adolphe Sax, et une *Méthode complète et raisonnée de timbales, à l'usage des exécutants et des compositeurs, précédée d'une notice historique et suivie de considérations sur l'emploi de cet instrument dans l'orchestre*; monographie curieuse, intéressante et nouvelle, soit au point de vue historique, soit comme méthode pour apprendre à jouer des timbales, soit, enfin, à cause des vues de l'auteur sur des nouvelles combinaisons de ce genre d'instrument. L'infatigable persévérance de Kastner à traiter tous les sujets de la didactique musicale où il croyait pouvoir produire des vues nouvelles s'est encore révélée dans une *Théorie abrégée du contrepoint et de la fugue*, et dans un *Traité de la composition vocale et instrumentale, ou description de tailles des règles, des formes, de la coupe et du caractère de toute espèce de compositions musicales, accompagnées de notes historiques et critiques*. Le premier de ces ouvrages a été approuvé par l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France, dans sa séance du 27 mars 1839, et l'autre l'a été par le même corps savant, le 2 avril 1842.

La théorie de l'art n'était pas le seul objet des réflexions de Kastner; il attachait surtout un grand intérêt à ses succès comme compositeur; mais, en France, ceux-là s'obtiennent à grand-peine par les hommes nouveaux, et les difficultés sont plus sérieuses

pour le musicien critique et théoricien que pour tout autre, lorsqu'il veut entrer dans la carrière de l'art pratique; car tout le monde se souvient alors des blessures qu'il a faites; directeurs de théâtre, chanteurs, artistes de l'orchestre, chacun se dit que le jour de la vengeance est arrivé, lorsque l'homme devant qui l'on tremblait vient à son tour se faire juger et réclamer le concours de ceux que sa plume a touchés. Les difficultés dont je parle étaient grandes, surtout à l'époque où Kastner essaya d'aborder la scène lyrique; car il n'y avait alors à Paris qu'un seul théâtre où l'on pût se faire connaître; qu'un seul orchestre, réservé aux compositeurs illustres. Il avait écrit en 1839 *Beatrice*, opéra destiné aux théâtres de l'Allemagne, et bien accueilli partout où il avait été représenté; mais à Paris, ce ne fut qu'avec peine qu'il obtint le livret de *la Maschera*, ouvrage en deux actes, assez peu musical, et dont, par malheur, l'auteur était mal avec le directeur de l'Opéra-Comique. De là mille obstacles qui, surmontés à la fin, laissèrent arriver le jour de la représentation, le 17 juin 1841. En dépit de beaucoup d'intrigues et de mauvais vouloir, *la Maschera* réussit, et le succès fut assez bien constaté, pour que la grande partition fût gravée. Sans parler du mérite de la facture, qui est incontestable dans toutes les productions musicales de Kastner, on remarque dans la partition de *la Maschera* des idées mélodiques, de la grâce et le sentiment de la scène. *Le Dernier Roi de Juda*, grand opéra biblique français en quatre actes, écrit en 1843, n'a pas été représenté; mais il a été exécuté, le 1<sup>er</sup> décembre 1844, dans la salle du Conservatoire de Paris, par de bons chanteurs et par un orchestre d'élite, dirigé par Habeneck. L'ouvrage, bien interprété, a produit une vive impression sur le public, et les journaux lui ont accordé beaucoup d'éloges. Un des meilleurs critiques-musiciens de cette époque a écrit au sortir de l'audition : « La composition de M. Kastner réunit l'abondance des idées à la pureté classique, à ce savoir qui tire parti d'une pensée musicale, sans la réduire à la forme exigée d'une imitation incessamment ramenée, de manière à faire naître l'ennui par la monotonie. » Un très-grand nombre de compositions vocales et instrumentales de tout genre a été produit par Kastner : une partie de ces ouvrages a été publiée; les autres sont encore inédits : on en trouvera l'indication ci-après.

Dans la double direction des travaux de Georges Kastner jusqu'à la fin de 1844, et dans

la critique musicale où il était entré avec activité, il y avait de quoi remplir l'existence d'un artiste; mais son goût passionné pour tout ce qui tient à l'art, et l'indépendance absolue que lui assure sa position de fortune, lui ont fait trouver le temps nécessaire pour se livrer à des recherches approfondies sur l'histoire de la musique. Sa connaissance des langues anciennes et des littératures allemande, française et italienne, mettaient à sa disposition tous les éléments nécessaires à ses travaux en ce genre. Les ouvrages qu'il a publiés dans l'espace d'environ douze ans, jusqu'au jour où cette notice est écrite, lui assurent une place très-honorable parmi les historiens de la musique et les philologues : ajoutons qu'ils se distinguent par l'originalité des sujets. Le premier en date a pour titre : *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises, comprenant* : 1<sup>o</sup> *l'esquisse d'une histoire de la musique militaire chez les différents peuples, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*; 2<sup>o</sup> *la nouvelle organisation instrumentale prescrite par l'ordonnance ministérielle du 12 août 1845*; 3<sup>o</sup> *la figure et la description des instruments qui la composent, notamment des nouveaux instruments de M. Adolphe Sax*; 4<sup>o</sup> *quelques instructions sur la composition et l'exécution de la musique militaire*. Paris, typographie de Firmin Didot frères, 1848, un volume in-4<sup>o</sup> de 410 pages, avec seize planches lithographiées de figures d'instruments, et cinquante-cinq pages de musique contenant les sonneries et batteries de divers États européens. D'intéressants renseignements historiques ont été réunis dans le premier livre de cet ouvrage, et les auteurs y sont toujours indiqués avec beaucoup de soin. Le deuxième livre renferme des documents et des résultats d'expériences très-utiles sur ces objets : 1<sup>o</sup> *Réorganisation des musiques régimentaires*. 2<sup>o</sup> *Réformes accomplies*. 3<sup>o</sup> *Propositions nouvelles*. Enfin, dans le troisième livre se trouvent de bonnes instructions pour la composition et l'exécution de la musique militaire.

Au livre dont il vient d'être parlé, succède un ouvrage dont l'objet semble étranger à la musique, mais qui néanmoins se rattache à son histoire par des recherches sur les instruments du moyen âge; cet ouvrage a pour titre : *Les Danses des morts; dissertations et recherches historiques, philosophiques, littéraires et musicales sur les divers monuments de ce genre qui existent tant en France qu'à l'étranger; accompagnées de la Danse ma-*

*sabre, grande ronde vocale et instrumentale, paroles d'Édouard Thierry, musique de Georges Kastner, etc.* Paris, Brandus, 1852, un volume grand in-4° de 310 pages, avec vingt planches lithographiées dont la plupart renferment des figures d'instruments de musique, et terminé par la ronde de la Danse macabre, en quarante-quatre pages de partition. L'analyse de la partie philologique et littéraire de ce savant ouvrage, rempli des recherches les plus curieuses, ne peut trouver place ici; mais les vingt-deux chapitres de la deuxième partie offrent un grand intérêt historique aux amateurs de l'archéologie musicale, par des discussions scientifiques où règne une érudition solide, concernant les instruments du moyen âge. A l'égard de la Danse macabre qui termine le volume, c'est une production originale dans sa forme, bien écrite, et remarquablement instrumentée.

Deux ouvrages, qui sont à la fois des recueils de compositions pour des voix d'hommes et des histoires à divers points de vue du chant choral pour les masses viriles, ont été publiés par M. Kastner à peu de distance l'un de l'autre : le premier est intitulé : *Les Chants de la vie, cycle choral ou recueil de vingt-huit morceaux à quatre, à cinq, à six et à huit voix pour ténors et basses, avec accompagnement de piano ad libitum; précédés de recherches historiques et de considérations générales sur le chant en chœur pour voix d'hommes.* Paris, Brandus et comp., 1854, un volume grand in-4° de V et 110 pages de texte et de 112 pages de musique en partition. Les chants, partie la plus importante de l'ouvrage pour les artistes, sont considérés en général comme une des productions les plus distinguées qui aient été publiées en France pour le chant en chœur de voix d'hommes; il y règne une grande franchise de mélodie, beaucoup de variété de caractères et de rythmes; et de plus une pureté irréprochable dans l'harmonie. Après quelques considérations générales sur les chœurs d'hommes en général, la partie littéraire de l'ouvrage renferme une histoire des sociétés chorales de ce genre, dont Kastner trouve la première trace en 1673, dans la ville de Greiffenberg en Poméranie, mais qui n'ont eu d'existence solide qu'après que la première *Liedertafel* de l'Allemagne fut fondée, en 1808, à Berlin, par Zelter (voyez ce nom). La seconde partie de cette introduction traite : *De l'étendue et des propriétés des voix d'hommes; de l'emploi et de la distribution des voix dans les chœurs d'hommes sans*

*accompagnement; de la manière d'écrire les chœurs pour voix d'hommes sans accompagnement, et des moyens d'y répandre de l'intérêt et de la variété; de la diversité de formes des chants de cette espèce; enfin de l'organisation des chœurs d'hommes sans accompagnement, et de l'exécution des morceaux de chant par les chœurs de cette espèce.* L'autre ouvrage a pour titre : *Les chants de l'armée française, ou recueil de morceaux à plusieurs parties composés pour l'usage spécial de chaque arme, et précédés d'un essai historique sur les chants militaires des Français.* Paris, G. Brandus, Dufour et Comp., 1855, grand in-4° de 63 pages de texte et de 58 pages de musique. Les chants contenus dans ce recueil sont au nombre de vingt-quatre et tous à quatre parties, à l'exception du premier, qui est à cinq : leur caractère distinctif est la force du rythme réunie à la franchise des mélodies. L'essai historique qui les précède est un morceau excellent en son genre : l'auteur s'y livre à des recherches intéressantes, où règne l'érudition sans pédantisme, sur les chants guerriers de la France, depuis ceux des bardes de la Gaule jusqu'à l'époque actuelle.

Les dernières productions de Kastner qui ont vu le jour jusqu'au moment où cette notice est écrite sont les plus originales par les sujets et par la forme. La première en date est intitulée : *La Harpe d'Eole et la musique cosmique; études sur les rapports des phénomènes sonores de la nature avec la science et l'art, suivies de Stephen, ou la Harpe d'Eole,* grand monologue avec chœurs. Paris, G. Brandus, Dufour et comp., 1856, un vol. grand in-4° de 160 pages, avec cinq planches de figures d'appareils sonores éoliens, et de 124 pages de partition contenant le monologue de Stephen, mis en musique par Kastner, avec chœurs à huit voix et orchestre. L'ouvrage est divisé en trois parties. Dans l'introduction, l'auteur examine les questions historiques, musicales et scientifiques relatives à la harpe éolienne et réunit un grand nombre de passages, desquels il résulterait que certains sons, certaines harmonies que fait entendre la nature, seraient l'origine de la musique : ce sont ces harmonies résultantes de certains phénomènes physiques que Kastner appelle *la musique cosmique*. Ce sujet le conduit à l'examen des imitations de choses naturelles par la musique.

La première partie du livre renferme des recherches sur la doctrine ancienne de l'harmonie des sphères, sur les phénomènes sonores

observés en différents pays, sur l'écho, les harmonies des grottes, rochers et cascades, et les légendes basées sur les phénomènes de ce genre. La seconde partie du livre a pour objet spécial et particulier la harpe éolienne, les observations faites en divers temps et divers lieux sur ses phénomènes, les opinions diverses sur ses effets, la description des formes de ces sortes d'appareils sonores, et les observations auxquelles ils ont donné lieu. La troisième partie entre d'une manière plus générale dans l'examen de tous les faits acoustiques de quelque nature qu'ils soient, les rapports directs ou indirects de ces faits avec la musique en tant qu'art, et les instruments construits en divers temps pour la production des sons par un courant d'air sur des cordes, des lames, ou simplement sur des orifices diversement disposés. Laissant à part le penchant que fait entrevoir Kastner à accorder aux créations musicales de l'homme une origine cosmique, origine contre laquelle je me suis de tout temps prononcé, et ne considérant l'objet du livre qu'au point de vue de la science de l'acoustique, et des faits remarquables ou curieux qui sont de son ressort, il n'y a que des éloges à donner au savoir, à l'immense lecture que révèle le livre de Kastner, et à la sagacité de ses propres observations. Un autre mérite se fait remarquer dans la composition de la cantate intitulée : *Stéphen ou la Harpe d'Eole*, qui termine le volume : ce mérite est l'originalité de la conception et la nouveauté des effets produits par l'instrumentation.

Un autre ouvrage mis au jour par le laborieux auteur de tant de productions si diverses et qui fait naître autant d'étonnement par l'originalité de l'idée que par la patience des recherches, a pour titre : *Les Voix de Paris, essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires de la capitale, depuis le moyen âge jusqu'à nos jours. Précédé de considérations sur l'origine et le caractère du cri en général, et suivi d'une composition musicale intitulée les Cris de Paris, grande symphonie humoristique vocale et instrumentale* (Paris, G. Brandus, Dufour et C<sup>e</sup>, 1857, un volume gr. in-4<sup>e</sup> de cent trente-six pages, avec vingt-sept planches de cris des marchands et des colporteurs de Paris notés, et suivi de la symphonie humoristique en cent soixante-onze pages de partition). La division de cet ouvrage singulier est celle-ci : 1<sup>o</sup> Introduction philosophique et historique concernant le caractère moral et physiologique du cri, et sur certains cris en usage à des époques

diverses et en différentes contrées; 2<sup>o</sup> les cris de Paris au moyen âge; les cris de Paris du quinzième au dix-huitième siècle; 3<sup>o</sup> les cris de Paris depuis le commencement du dix-huitième siècle jusqu'à nos jours; 4<sup>o</sup> les cris de Paris pendant les époques révolutionnaires; 5<sup>o</sup> les cris de Paris à l'époque actuelle et leur classification par les différents métiers. L'analyse de la symphonie humoristique qui termine le volume serait trop longue pour cet article; mais je lui dois cette justice de déclarer que c'est le morceau de musique imitative le plus original qui ait été produit jusqu'à ce jour, et qu'il renferme beaucoup de choses de l'effet le plus heureux.

Un an après la publication de son livre intitulé *les Voix de Paris*, Kastner fit paraître un travail non moins curieux et non moins étendu, sous le titre suivant : *Les Sirenes, essai sur les principaux mythes relatifs à l'incantation, les enchanteurs, la musique magique, le chant du cygne, etc., considérées dans leurs rapports avec l'histoire, la philosophie, la littérature et les beaux-arts; ouvrage orné de nombreuses figures représentant des sujets mythologiques tirés des monuments antiques et modernes, et suivi du Réve d'Oswald ou les Sirenes, grande symphonie dramatique vocale et instrumentale*, Paris, G. Brandus et S. Bufeur, 1858, 1 vol. gr. in-4<sup>e</sup>. Dans les travaux entrepris par M. Kastner et exécutés avec une érudition peu commune, depuis environ dix ans, on remarque un penchant prononcé pour le merveilleux. *Les Danses des morts, la Harpe d'Eole et les Sirenes* en sont les produits. Il aime à explorer le monde surnaturel; il sait donner de l'intérêt à ses recherches sur ces sujets fantastiques, et l'on y apprend beaucoup de choses que peu de personnes auraient la patience et la volonté de chercher dans une immense quantité de volumes. Par exemple, le cadre du livre des *Sirenes*, qui n'aurait fourni à tout autre écrivain que l'occasion de quelques pages, ou même quelques lignes, comme l'article *Sirenes* de la *Biographie mythologique* de Parisot, ce sujet, dis-je, est pour M. Kastner l'occasion d'un livre considérable et digne d'exciter la curiosité, par les rapprochements ingénieux qu'il sait faire entre les traditions fabuleuses de tous les temps et de tous les pays. La première partie de son livre est toute mythologique, mais il n'en est point ainsi du premier chapitre de la seconde partie, lequel a pour titre : *les Sirenes d'après les historiens et les voyageurs*. L'a-

teur n'y admet pas à la rigueur le proverbe : *A beau mentir qui vient de loin* ; du reste, ce même chapitre est fort intéressant. Dans la troisième partie de son ouvrage, M. Kastner aborde le domaine musical de son sujet, et le traite avec tous les développements désirables dans les trois chapitres : 1° *Musique des Sirènes* ; 2° *les Enchanteurs et la musique magique* ; 3° *le Chant du cygne*. La matière y est épuisée avec un savoir remarquable. La symphonie dramatique intitulée : *le Réve d'Oswald ou les Sirènes*, qui forme la seconde partie du volume, est à vrai dire tout un opéra composé de onze morceaux de différents caractères. Cet œuvre se distingue par la richesse de la réunion des voix et des instruments, ainsi que par la variété des effets de sonorité. On y trouve des airs, romances, duos, chœurs, dont un de jeunes filles avec un quatuor, morceau d'une heureuse conception. La partition de cet ouvrage présente un ensemble de plus de deux cents pages.

Enfin, une dernière production bien remarquable de Kastner a pour titre : *Parémiologie musicale de la langue française, ou explication des proverbes, locutions proverbiales, mots figurés qui tirent leur origine de la musique, accompagnée de recherches sur un grand nombre d'expressions du même genre empruntées aux langues étrangères, et suivie de la Saint-Julien des ménestriers, symphonie cantate à grand orchestre, avec solos et chœurs* (Paris, G. Brandus et S. Dufour, 1862, gr. in-4°). La conception d'un pareil livre est une des originalités de l'esprit qui a imaginé et exécuté ceux dont il vient d'être parlé. Au simple énoncé du sujet, il est difficile de comprendre qu'il puisse être la matière d'un livre, et ce n'est que dans l'ouvrage lui-même qu'on en saisit l'étendue. Le plan de l'auteur est des plus vastes ; il ne faut pas moins que sa grande érudition pour le réaliser. Pour en donner un aperçu, il suffit de rappeler quelques-unes des expressions proverbiales les plus familières, par exemple : *Qui n'entend qu'une cloche n'entend qu'un son* ; *ce qui vient de la flûte s'en retourne au tambour* ; *faire sonner la trompette de la renommée* ; *payer les violons et cent autres semblables*. Dans ces dictions, en apparence si simples, il y a pour l'esprit investigateur de Kastner occasion de déployer autant de sagacité que de savoir. Ainsi, pour le premier de ces proverbes, il se pose cette question : *Qu'est-ce qu'une cloche ?* Il fixe l'étymologie du mot, recherche l'origine de la chose, en fait l'histoire et en classe toutes

les variétés, depuis le bourdon des cathédrales jusqu'à la clochette et au grelot, rapporte à chacune les expressions populaires où elles figurent, et prodigue à pleines mains les documents relatifs au sujet, et la critique historique la plus solide. De même de la flûte, du tambour et du violon. Chaque chose, chaque mot technique a son chapitre particulier où la matière est épuisée. Les chapitres *Chanson* et *Danse*, à propos des adages où ces mots trouvent leur place, offrent un intérêt historique plein d'attrait. La didactique elle-même est explorée par Kastner en homme qui en a fait une étude profonde ; ainsi, à l'occasion de *chanter à quelqu'un sa gamme* (lui dire le mal qu'on pense de lui), le mot *gamme* a aussi sa dissertation particulière. Mais ce n'est pas aux seules expressions proverbiales de la France que s'attache l'auteur de ce livre si curieux, car l'Allemagne, l'Italie et l'Espagne ont aussi, dans les mœurs et dans le langage de leurs populations, une multitude de choses qui tirent leur origine de la musique. La connaissance que possède Kastner des langues de ces contrées lui a permis de faire aussi des recherches sur les locutions proverbiales puisées dans le vocabulaire de cet art.

On se tromperait si l'on se persuadait que l'auteur de la *Parémiologie musicale* ne s'est proposé pour but que de satisfaire un intérêt de curiosité ; car, en faisant voir la place considérable qu'a toujours occupée la musique dans le langage populaire, il a voulu démontrer la sympathie universelle des peuples pour ce même art, qui les console de leurs misères. Comme dans ses œuvres antérieures, brillantes d'érudition sur des sujets originaux, Kastner a placé à la suite de son travail littéraire une application musicale du même sujet dans une symphonie cantate à laquelle il a donné pour titre : *la Saint-Julien des Ménestriers* ; composition originale, développée sur un poème de M. Édouard Thierry.

A ces travaux si considérables par leur étendue, par les recherches qu'ils ont exigées, et qui se sont succédé en si peu de temps, il faut ajouter le travail immense, effrayant, d'une *Encyclopédie de la musique*, entreprise par Kastner sur le plan le plus vaste et à laquelle il travaille depuis plus de dix ans. On s'étonne qu'un seul homme puisse suffire à tant de choses, surtout quand on considère que cet homme a fourni une multitude d'articles à la *Gazette musicale de Paris*, au *Ménestrel*, à la *Revue étrangère*, à l'*Iris* de Rellstah, à l'ancienne *Gazette musicale* de Leipsick, à la nou-

velle Gazette de la même ville, fondée par Schumann, aux Annales de l'Association musicale allemande, au Journal musical de Vienne, à la Revue des Dilettantes de Carlsruhe, à la *Cæcilia*, à la Revue musicale de Mannheim, au Dictionnaire universel de musique publié par Schilling. Cette existence si laborieuse, si honorable et si utile a été récompensée par les distinctions et titres honorifiques dont voici l'indication : Kastner a reçu de l'Université de Tubingue le diplôme de docteur en philosophie et en musique; il est membre associé de l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France; membre de l'Académie royale des beaux-arts de Berlin; de l'Académie de Sainte-Cécile, à Rome; membre correspondant de la Société Néerlandaise pour l'encouragement de la musique; membre de mérite de l'Association musicale allemande, chevalier de la Légion d'honneur; officier de la Couronne de chêne du roi des Pays-Bas, décoré de l'Ordre royal de l'Aigle rouge de Prusse, 3<sup>me</sup> classe; chevalier de l'Ordre royal de Charles III d'Espagne et de l'ordre d'Ernest de Saxe-Cobourg et Gotha; honoré de la médaille d'or pour les sciences et les arts, décernée par S. M. le roi de Prusse, etc. Kastner a été un des premiers fondateurs de l'Association des artistes musiciens, dont il est vice-président.

Récapitulation des ouvrages de Kastner :

I. MUSIQUE DRAMATIQUE : 1<sup>o</sup> (1829) *Ouverture, chœurs, marches et entr'actes de la Prise de Missolonghi*, tragédie en cinq actes. 2<sup>o</sup> (1830) *Ouverture, chœurs, marches et entr'actes de Schreckenstein*, drame en cinq actes. 3<sup>o</sup> (1831) *Gustave Wasa*, grand opéra allemand, en cinq actes. 4<sup>o</sup> (1832) *La Reine des Sarmates*, grand opéra allemand en cinq actes. 5<sup>o</sup> (1833) *La Mort d'Oscar*, grand opéra allemand en quatre actes. 6<sup>o</sup> (1834) *Le Sarrasin*, opéra comique allemand en deux actes. 7<sup>o</sup> (1839) *Beatrice*, grand opéra allemand en deux actes. 8<sup>o</sup> (1841) *Lu Maschera*, opéra comique français en deux actes. 9<sup>o</sup> (1846) *N...*, opéra comique en trois actes, paroles d'Eugène Scribe (non représenté). II. MUSIQUE INSTRUMENTALE. 10<sup>o</sup> Trois symphonies à grand orchestre. 11<sup>o</sup> Cinq ouvertures à grand orchestre. 12<sup>o</sup> Dix sérénades pour harmonie. 13<sup>o</sup> Trente marches et pas redoublés pour musique militaire (infanterie et cavalerie). 14<sup>o</sup> Grand sextuor pour saxophones. 14<sup>o</sup> (bis). Un grand nombre de morceaux pour divers instruments. III. MUSIQUE VOCALE AVEC ORCHESTRE. 15<sup>o</sup> Quatre hymnes avec chœurs et orchestre. 16<sup>o</sup> Deux grandes cantates avec accompagnement d'orchestre.

17<sup>o</sup> *Sardanapale*, grande scène dramatique avec orchestre. 18<sup>o</sup> *Stéphen ou la Harpe d'Eole*, grand monologue lyrique avec chœurs et orchestre (voyez ci-dessus). 19<sup>o</sup> *Les Cris de Paris*, symphonie humoristique avec solos de chant et chœur (voyez ci-dessus). 19<sup>o</sup> (bis) *Réce d'Oswald, ou les Sirènes*. IV. MUSIQUE VOCALE AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO. 20<sup>o</sup> *Introduction à la Bibliothèque chorale*, ou vingt-quatre petits morceaux faciles à une et à deux voix pour les écoles. 21<sup>o</sup> *Bibliothèque chorale* ou vingt-quatre duos, vingt-quatre trios et vingt-quatre quatuors à l'usage des pensionnats. 22<sup>o</sup> Suite de cantiques arrangés à trois voix. 23<sup>o</sup> Six chœurs à trois voix égales pour les pensionnats et les écoles de musique. 24<sup>o</sup> *Le Nègre*, idem. 25<sup>o</sup> *Le Proscrit*, idem. 27<sup>o</sup> *Pensées d'amour*, idem. 28<sup>o</sup> *Le Barde*, idem. 29<sup>o</sup> *Judas Iscariote*, idem. 30<sup>o</sup> Grande cantate pour deux ténors et deux basses avec accompagnement de piano. 31<sup>o</sup> Un grand nombre de romances, mélodies et nocturnes. V. CHANTS ET CHŒURS POUR VOIX D'HOMMES (avec piano ad libitum). 32<sup>o</sup> *Heures d'amour*, six quatuors allemands pour deux ténors et deux basses. 33<sup>o</sup> Chansons alsaciennes pour deux ténors et deux basses. 34<sup>o</sup> *Les Chants de la vie*, cycle choral ou recueil de vingt-huit morceaux à quatre, à cinq, à six et à huit parties pour ténors et basses (voyez ci-dessus). 35<sup>o</sup> *Les Chants de l'armée française*, recueil de morceaux à plusieurs parties pour ténors et basses (voyez ci-dessus). VI. OUVRAGES DIDACTIQUES. 36<sup>o</sup> *Traité général d'instrumentation*, etc. 37<sup>o</sup> *Supplément au traité général d'instrumentation*, etc. 38<sup>o</sup> *Cours d'instrumentation considérées sous les rapports poétiques et philosophiques*, etc. 39<sup>o</sup> *Supplément aux cours d'instrumentation*, etc. 40<sup>o</sup> *Grammaire musicale*, etc. 41<sup>o</sup> *Théorie abrégée du contrepoint et de la fugue*, etc. 42<sup>o</sup> *Méthode élémentaire d'harmonie*, etc. 43<sup>o</sup> *De la composition vocale et instrumentale*, etc. 44<sup>o</sup> *Douze méthodes élémentaires*, etc. 45<sup>o</sup> *Méthode complète et raisonnée de saxophone*, etc. 46<sup>o</sup> *Méthode complète et raisonnée de timbales*, etc. (Pour tous ces ouvrages, voyez ci-dessus). 47<sup>o</sup> *Tableau synoptique de lecture musicale*. 48<sup>o</sup> *Tableaux analytiques des principes élémentaires de la musique*. 49<sup>o</sup> *Tableaux analytiques de l'harmonie*. 50<sup>o</sup> *Tableaux des principaux instruments et des voix*, comprenant leur diapason, leur étendue et leur coïncidence. VII. LITTÉRATURE ET HISTOIRE DE LA MUSIQUE. 51<sup>o</sup> *Manuel général de musique militaire*, etc.



52° *Les Danses des morts, etc.* 53° *Les Chants de la vie, etc.* 54° *Les Chants de l'armée française, etc.* 55° *La Harpe d'Éole et la musique cosmique, etc.* 56° *Les Voix de Paris, etc.* 57° *Les Sirènes, etc.* 58° *Parémologie musicale, ou explication des proverbes, locutions proverbiales et mots figurés qui tiennent leur origine de la musique, etc.* (Pour l'analyse de ces ouvrages, voyez ci-dessus).

Femme distinguée par les qualités du cœur et de l'esprit, et dont l'instruction variée est supérieure à celle de la plupart des personnes de son sexe qui se sont fait un nom dans la littérature, madame Kastner a cultivé les arts avec amour depuis sa première jeunesse. Fille d'un riche propriétaire dont le nom a été donné à l'une des rues de Paris, elle n'a pas cherché dans les avantages de la fortune les jouissances de la vanité : c'est dans sa famille qu'elle a placé les siennes. S'associant aux travaux de son mari, elle y prend un vif intérêt et trouve son bonheur dans l'estime accordée à ses ouvrages ainsi qu'à son caractère honorable.

**KASTNER-ESCUDIER** (Rosa), née en 1835, à Vienne (Autriche), est fille d'un médecin en chef dans l'armée autrichienne, qui, dans l'exercice de sa profession, avait conservé son goût passionné pour la musique. Il destina sa fille à la culture de cet art et lui donna les meilleurs maîtres, au nombre desquels était Fischhoff, pour le piano; mais trop intelligent pour vouloir faire de sa fille un enfant prodige, il la laissa développer par degrés l'habileté du mécanisme en raison de l'accroissement de ses forces physiques et morales. Le service de médecin des armées ayant obligé M. Kastner à résider à Trieste, ce fut dans cette ville que se passèrent les premières années de la jeunesse de Rosa. Elle n'avait que quatorze ans lorsqu'elle perdit son père : alors il fallut songer à chercher dans son talent des ressources pour son existence et pour celle de sa mère, qui ne s'en est jamais séparée. Ce fut à Prague, puis à Vienne, que mademoiselle Kastner donna ses premiers concerts : son succès y fut complet; puis elle visita toute l'Allemagne, la Hongrie, la France, l'Angleterre, la Suisse et la Belgique, et partout elle recueillit des applaudissements et des témoignages de vive sympathie. Bruxelles fut la ville qu'elle habita de préférence pendant son long séjour en Belgique. L'auteur de cette notice put y constater les progrès constants de mademoiselle Kastner, particulièrement dans le style de la musique classique. Bien qu'elle eût

choisi la capitale de la Belgique comme le centre de son existence, parce qu'elle y trouvait le meilleur accueil dans la haute société, elle voyageait chaque année pour se faire entendre, et sa réputation s'étendait de proche en proche : il lui vint même des propositions pour les États-Unis d'Amérique, où la comtesse de Rossi (madame Sontag) l'engageait à se rendre; mais des considérations de famille et de santé ne permirent pas à mademoiselle Kastner d'accepter les offres qui lui étaient faites pour ce voyage d'outre-mer. Dans ses pèlerinages d'artiste, elle a trouvé de hautes et puissantes protectrices dans la grande-duchesse de Bade, à Carlsruhe; l'archiduchesse Sophie, nièce de l'empereur d'Autriche; la princesse Frédéric-Guillaume de Bade; la duchesse Stéphanie, à Mannheim; la grande-duchesse Olga de Wurtemberg et les autres princesses de la même cour. Mademoiselle Rosa Kastner ne trouva pas moins d'encouragements à la cour de Prusse; le duc Maximilien de Bavière et le roi de Wurtemberg lui accordèrent la même bienveillance, et l'empereur d'Autriche lui donna, en 1857, le titre de pianiste de la cour. La talent déployé par la virtuose dans l'exécution des œuvres de Mozart, de Beethoven, de Mendelssohn et de Chopin, était apprécié à sa juste valeur dans ces cours d'Allemagne, où le goût de la musique classique s'est perpétué. En 1860, mademoiselle Kastner a épousé M. Marie Escudier, directeur et rédacteur du journal qui a pour titre *la France musicale*. Depuis lors, elle a fixé son séjour à Paris.

**KATTERFELDT** (Jules), organiste de talent, né vers 1808 à Schleswig, petite ville du Danemark, fit ses études littéraires à Kiel, et y occupa les positions de *cantor* et d'organiste. Vers 1840, il s'est fixé à Hambourg et y a été nommé organiste de Saint-Michel. On a de cet artiste des compositions pour l'orgue et pour l'église, parmi lesquelles on remarque : 1° *Drey Nachspiele* (Trois conclusions pour l'orgue), op. 1; Mayence, Schott. 2° Six chorals variés, op. 3; Hambourg, Behme. 3° Nouvelles compositions pour l'orgue, op. 4; Hambourg, Niemeyer. 4° Quatre pièces d'orgue, op. 7; Schleswig, Bruhn. 5° *Die Musik als Föderungsmittel der religiösen Erbanung* (La musique comme moyen de manifestation du sentiment religieux). Kiel, librairie de l'université, in-8°, 1845.

**KATZAUER** (CHRISTOPHE-ÉTIENNE), pasteur à Ruckersdorf, naquit à Heroldsberg, le 26 août 1691. Ayant suivi son père à Nurem-

berg, où celui-ci avait été appelé comme pasteur, il fréquenta les collèges de cette ville, alla ensuite à Aildorf, où il soutint, en 1715, une thèse *De tuba stentorea*, qui a été imprimée dans la même année en cinq feuilles in-4°. Katzauer alla terminer ses études à Wittenberg, puis parcourut l'Allemagne, et fut enfin nommé pasteur à Ruckersdorf, où il mourut le 26 mars 1722.

**KATZER** (IGNACE), né le 30 septembre 1785, à Grand-Auerschin (Bohême), reçut les premières leçons de musique de son frère, musicien habile qui jouait de presque tous les instruments, et de l'organiste du lieu, nommé Ignace Priesel. Destiné à l'enseignement primaire, il suivit les cours d'aspirants à Kœniginhof. Plus tard, il alla perfectionner son talent pour l'orgue et pour la composition chez le directeur de musique Kœbler, à Cronstadt, et il acquit sur l'orgue, ainsi que dans le contrepoint, une habileté remarquable. Ses études terminées, il eut la bonne fortune d'entrer chez le baron de Bossangé, seigneur de Grand-Boschan et d'autres fiefs en Hongrie, pour diriger sa chapelle. Il passa quarante ans dans cette situation. A la mort de ce seigneur, en 1832, la chapelle fut supprimée; mais le baron, qui avait eu de l'affection pour celui qui la dirigeait, lui fit par son testament un legs qui mit Katzer dans l'aisance pour le reste de ses jours. Il profita de son indépendance pour voyager et visita l'Italie. A Rome, il retrouva dans le prince Odescalchi un de ses anciens élèves qui lui fit un bon accueil et lui rendit agréable le séjour de cette ville. Katzer, de retour en Bohême, vivait encore en 1850. Quelques-unes de ses compositions pour l'orgue et pour l'église ont été publiées à Vienne, chez Weigel, depuis 1820 jusqu'en 1835; mais le plus grand nombre de ses œuvres est resté en manuscrit: on y compte vingt messes avec orchestre et orgue, des litanies, sept symphonies, des quatuors et des pièces d'harmonie pour des instruments à vent. Une de ses messes solennelles a été exécutée dans plusieurs églises de la Bohême et considérée comme une composition fort distinguée.

**KATZER** (...), facteur d'orgues à Krulich, dans le dix-huitième siècle. Il a fait deux beaux instruments, le premier pour l'église des Servites à Konoyed, l'autre pour celle de Böemisch-Ayche.

**KAUER** (FERDINAND), né en 1751, à Klein-Taya, en Moravie, était fils d'un instituteur de ce lieu. Encore enfant, il avait déjà

acquis tant d'habileté dans la musique, qu'il remplissait les fonctions d'organiste à l'église des Jésuites de Znaym, et plus tard à Tyrnau, où il étudiait en même temps la médecine. Dans la suite, il se rendit à Vienne et s'y livra à l'enseignement du piano. Après avoir étudié le contrepoint sous la direction de Heidenreich, il fut successivement directeur de musique et compositeur des théâtres de Leopoldstadt, de Grätz et de Josephstadt. Ses longs services lui ont fait obtenir dans sa vieillesse une pension alimentaire dont il avait grand besoin, car ses places, mal payées, l'avaient laissé languir dans un état voisin de la misère. Un événement inattendu, l'inondation de Vienne par la crue subite des eaux, dans la nuit du 1<sup>er</sup> mars 1830, vint encore ajouter à ses maux en anéantissant le peu qu'il possédait, particulièrement toute sa musique; car son domicile fut entièrement submergé. Il est mort à Vienne en 1831, à l'âge de quatre-vingts ans. Compositeur médiocre, il ne s'est fait remarquer que par la fécondité de son travail laborieux. Il a écrit la musique de plus de deux cents opéras, vaudevilles et drames, parmi lesquels on cite: *Das Donauweibchen* (l'Ondine du Danube); *die Sternenkönigin* (la Reine des étoiles), dont les partitions pour piano ont été publiées; plus de vingt messes, un *Requiem*, et environ autant de petites compositions pour l'église; des symphonies, des quatuors, des concertos pour tous les instruments; un grand trio pour violon, alto et basse, Paris, Janet; vingt-quatre cadences pour le violon, Vienne, Bermann; l'école pratique du violon, en quarante fantaisies, etc., *ibid.*; douze fugues pour le violon; deux méthodes pour cet instrument, Vienne, Mollo, et Vienne, Bermann; une méthode de flûte, Vienne, Artaria; une méthode de clarinette, Vienne, Bermann; des sonates et des pièces détachées pour le piano; des chansons, etc., etc.

**KAUFFMANN** (GEORGES-FRÉDÉRIC), directeur de la chapelle du prince de Mersebourg, organiste de la cour, né le 14 février 1679, à Ostermondra, village situé entre Crieda et Rastenberg, commença l'étude du clavicécin chez l'organiste Buttstedt, à Erfurt, puis se rendit à Mersebourg, où il apprit la composition sous la direction d'Alberti. Quelques années d'un travail assidu le conduisirent à un savoir étendu comme organiste, théoricien et compositeur. Lorsque son maître fut frappé d'apoplexie, il se trouva en état de le remplacer, puis de lui succéder après sa mort. En

1735, on lui confia la direction de la chapelle de Mersebourg. Il mourut en cette ville, au commencement du mois de mars 1735. Kauffmann a écrit un traité général de musique qui n'a point été imprimé, mais que Waltber a fait connaître sous le titre suivant : *Introduction. alla Musica. antica e moderna, das ist : eine ausführliche Einleitung zur alten und neuen Wissenschaft der edlen Musik*, etc. (Introduction complète à la science ancienne et moderne de la noble musique, dans laquelle ne sont pas seulement décrites les choses les plus nécessaires à tout musicien, tant pour la théorie que pour la pratique, d'après leur origine, progrès et amélioration, mais aussi où sont indiquées les règles générales et particulières de la composition, en style ancien et moderne, lesquelles sont enrichies d'exemples à deux, trois, quatre et un plus grand nombre de parties, de fugues et de contrepoints doubles, etc.). Kauffmann a aussi composé beaucoup de morceaux de musique d'église et de clavecin, dont il a été répandu des copies, mais qui n'ont point été imprimés. Enfin, il a publié l'ouvrage suivant : *Harmonisch Seelenlust musikalischer Gönner und Freunde, das ist kurze, jedoch noch besonders Genie und guter Grace elaborirte Prædudia von 2, 3 und 4 Stimmen über die bekanntesten Choral-Lieder* (Délices harmoniques de l'âme, c'est-à-dire, préludes courts, mais travaillés suivant un bon génie et une bonne grâce, à deux, trois et quatre voix, sur les chorals les plus connus), Leipsick, 1735-1736, plusieurs cahiers de quatre à cinq feuilles.

**KAUFMANN (CHARLES)**, organiste et carillonneur de l'église de la garnison à Berlin, naquit en cette ville, le 3 janvier 1766. Élève de Fasch, il était instruit dans la composition, et jouait bien sur l'orgue les pièces de Hændel, de J.-S. Bach, et d'autres organistes célèbres. En 1800, il fit entendre un grand concert de sa composition pour orgue, accompagné de plusieurs instruments. Il a écrit plusieurs morceaux de ce genre, qui sont restés en manuscrit. Il a fait graver des variations pour piano sur un thème de l'*Arbore di Diana*, de Martini, Berlin, Rollstab, 1790. Kauffmann est mort à Berlin, le 13 septembre 1808.

**KAUFMANN (JEAN-GODEFROID)**, mécanicien et musicien à Dresde, naquit le 14 avril 1751, à Siegmar, près de Chemnitz, en Saxe, et mourut subitement le 10 avril 1818, pendant une représentation où il assistait au théâtre de Francfort-sur-le-Mein. Après avoir

étudié la mécanique à Dresde, il commença à se faire connaître vers 1778 par des horloges auxquelles il avait appliqué des jeux de flûte et de harpe. La manière ingénieuse par laquelle il faisait pincer les cordes de ce dernier instrument, par un moyen mécanique, lui fit beaucoup d'honneur. C'est à peu près par un moyen semblable que Dietz a exécuté plus tard son *Clavitharpe*. On doit aussi à Kaufmann l'invention d'un moyen fort simple pour accorder les grands tuyaux d'orgues en bois des jeux de flûte. Il consiste en une planchette à coulisse placée à l'un des côtés des tuyaux et dans sa partie supérieure. Lorsqu'on veut élever l'intonation, il suffit d'abaisser un peu la planchette dans la coulisse. Ce moyen est préférable à celui des lames de plomb clouées à l'orifice du tuyau, et qu'on inclinait plus ou moins. Kaufmann a eu part à quelques-unes des inventions de son fils, objet de l'article suivant.

**KAUFMANN (FÉDÉRIC)**, fils du précédent, est considéré en Allemagne comme un des plus ingénieux mécaniciens que ce pays ait produits. Son père lui enseigna la musique dès son enfance, et l'associa à ses travaux en 1800. Quatre ans après, il vit pour la première fois un jeu de trompette mécanique exécuté par Maelzel, de Vienne, et cet instrument lui suggéra l'idée de son *Bellonéon*, ouvrage du même genre qui a servi plus tard de modèle au célèbre trompette automate. En 1807 et 1808, il adapta à des horloges des jeux de harpe et de piano qui frappèrent d'étonnement les connaisseurs par l'artifice du mécanisme du toucher, et par la perfection des nuances de *crescendo* et de *decrescendo*. Kaufmann avait, dit-on aussi, trouvé le moyen de nuancer la force du son dans les tuyaux d'orgue, sans augmenter ni diminuer la quantité de vent. Deux instruments nouveaux, appelés *Chordaulodion* et *Harmonicorde*, furent ensuite inventés par le père et le fils. Ce dernier instrument avait la forme d'un piano vertical en pyramide; il était monté de cordes de métal qui étaient mises en vibration par le frottement d'un cylindre mù par une roue que l'exécutant faisait agir avec les pieds. La qualité des sons avait de l'analogie avec l'harmonica, mais était plus intense. Kaufmann et son père firent un voyage en Allemagne pour faire entendre leur instrument joué par le fils avec beaucoup de dextérité. De retour à Dresde, ils perfectionnèrent leur invention et firent un nouvel harmonicorde, supérieur au premier. C'est avec celui-ci que Kaufmann s'est fait

entendre en 1816 à Paris et à Londres. Au retour de ce voyage, il perdit son père à Francfort, et retourna à Dresde, où il reprit ses travaux. Au nombre de ses plus belles inventions, il faut placer surtout son nouveau trompette automate, dans lequel il a perfectionné les idées de Maelzel. Charles-Marie de Weber s'est exprimé avec admiration sur cette machine musicale dans l'analyse qu'il en a faite (*Gazette musicale de Leipzig*, an. 1812, p. 663). M. Kaufmann était occupé en 1855 de nouvelles inventions qui ne sont point encore connues.

**KAUFMANN (JULIE)**, fille du poète Daniel Schubart, naquit en 1790, elle fut engagée comme cantatrice au théâtre de Stuttgart, et ses débuts y produisirent une vive sensation, à cause de la beauté de sa voix, de la précision de son chant et de son expression. Devenue la femme de Jean Kaufmann, violoncelliste de la chapelle de Stuttgart, elle a passé toute sa vie en cette ville, et y est morte dans l'été de 1802, à l'âge de trente-trois ans.

**KAUSCH (JEAN-JOSEPH)**, né à Lœwenberg le 16 novembre 1751, fit ses études chez les jésuites de Breslau. Le 18 mai 1778, il reçut son diplôme de docteur en médecine à l'Université de Halle, et après un séjour de six mois à Vienne, il accepta la place de médecin du prince de Hatzfeld. Après la mort du prince, il alla se fixer à Militsch, en qualité de professeur de médecine; il occupait cette position, lorsque, tout à coup, il fut suspendu de ses fonctions, en 1797, arrêté et enfermé à Leipzig. Le plus grand secret fut gardé sur les causes de son arrestation. Après un an de détention, il fut rendu à la liberté, réintégré dans sa place, et reçut une pension de cent cinquante thalers. En 1806, il eut sa nomination de membre du collège de médecine de Kalisch. Estimé pour ses vastes connaissances, ce savant vit ses travaux couronnés par les Académies de Berlin et d'Erfurt, et les sociétés savantes de Vienne, Breslau, Berlin, Varsovie, Erlang et Erfurt, l'admirent au nombre de leurs membres. Décoré de la Croix de fer, il reçut aussi l'ordre de l'Aigle rouge en 1825, et dans la même année, le gouvernement lui accorda une pension de neuf cent cinquante écus de Prusse. Il est mort le 10 mars 1825. Au nombre de ses ouvrages, on remarque une bonne dissertation philosophique intitulée : *Psychologische Abhandlung über den Einfluss der Töne und insbesondere der Musik auf die Seele* (Dissertation psychologique con-

cernant l'influence des sons et de la musique sur l'âme), Breslau, 1782, in-8° de 300 pages. On trouve des renseignements intéressants sur la vie de ce savant dans l'ouvrage intitulé : *J.-J. Kausch's Schicksale*. Leipzig, 1797, in-8°.

**KAUTH (Madame)**, née **GRAEFF**, pianiste et compositeur de Berlin, vécut vers la fin du dix-huitième siècle. Hummel, alors enfant, joua en 1792 un concerto de piano, composé par cette dame, dans un concert public à Berlin. On connaît aussi de sa composition : *les Danses des Muses*, pour le chant, avec accompagnement de piano, Berlin, Hummel, 1791. 2° *Tableaux musicaux de la nature*, Berlin, Rellstab, 1794.

**KAYE (J.-G.)**; ce nom est connu dans la musique, depuis environ quinze ans, par une petite méthode de piano divisée en deux parties, la première théorique, la seconde, pratique. La troisième édition de cet ouvrage a paru sous ce titre : *Kleine Clavierschule, ein Hilfsbuch*. 1<sup>re</sup> Theil, die Theorie; 2<sup>de</sup> Theil, die praktischen Beispiele, Ilmenau, Voigt, in-4°.

**KAYSER (ANDRÉ)**, simple ouvrier facteur d'orgues, se distingua par ses talents, et fut associé dans la construction des instruments par tous les facteurs chez qui il travailla. Il naquit dans la première partie du dix-huitième siècle à Ohorn, près de Pulssnitz, dans la Haute-Lusace, et apprit les éléments de son art chez un facteur d'orgues russe nommé Ullisch; puis il demeura douze ans chez Silbermann, à Freyberg, trois ans chez Damiatus, à Zittau, dix-neuf chez J.-Christ. Gräbner, à Dresde, et six chez Schöen, à Freyberg. Dans les dernières années de sa vie, il s'était retiré à Pulssnitz, où il travaillait encore seul à l'âge de plus de soixante-quinze ans.

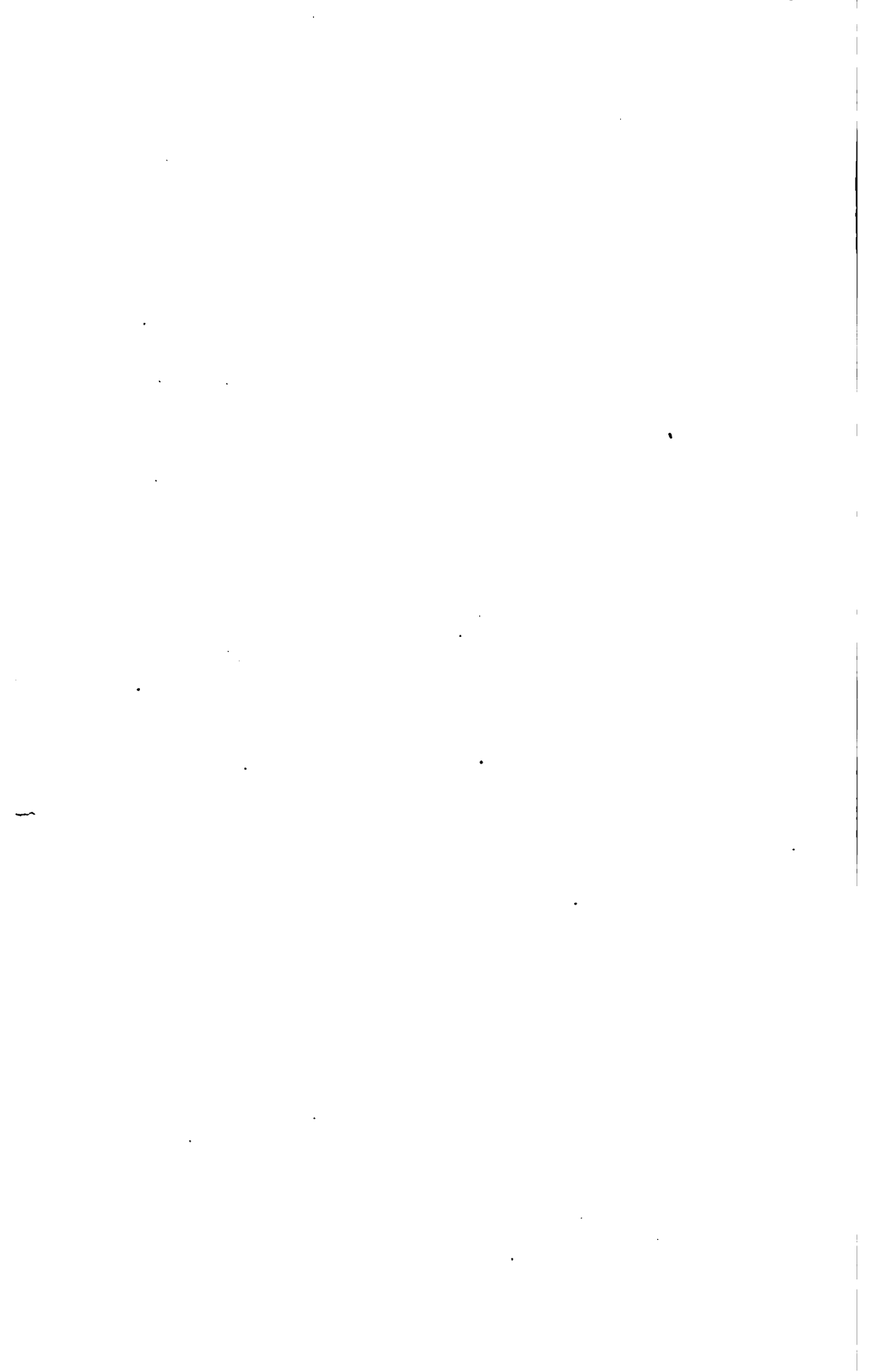
**KAYSER (JEAN-CHRISTIAN)**, cousin d'André, était facteur d'orgues à Dresde. Il naquit à Ohorn, près de Pulssnitz, en 1750, et apprit dans cette ville les principes de son art, chez Pfäzner. Plus tard, il perfectionna ses connaissances sous la direction de son cousin André Kayser; puis il alla à Leipzig travailler chez Maurer, et enfin, il s'établit à Dresde en 1776. Il y vivait encore dans les premières années du dix-neuvième siècle. Outre plusieurs orgues de chambre pour des amateurs, il a construit divers instruments parmi lesquels on remarque : 1° Pour l'église de Lauterbach, près de Stockholm, un orgue de dix jeux, un clavier et pédale. 2° Pour l'église de la maison des orphelins, à Dresde, un orgue de onze

jeux, un clavier et pédale, en 1780. 3° Pour l'église de la garnison, à Dresde, un orgue de treize jeux, clavier et pédale, en 1780. 4° Pour l'église de Wehlen, près de Pyna, un orgue de seize jeux, deux claviers et pédale. 5° A l'église Sainte-Anne, de Dresde, un orgue de trente-quatre jeux, deux claviers et pédale. 6° Pour l'église de Lehmen, un orgue de dix-huit jeux, deux claviers et pédale. 7° A l'église de Dobreluyk, un *idem* de quatorze jeux, deux claviers et pédale. 8° A l'église d'Olberrnbau, un orgue de vingt jeux, deux claviers et pédale. 9° A l'église de Hartba, près de Bischofswerda, un *idem* de dix jeux, un clavier et pédale. 10° A l'église Saint-Jean, de Dresde, un *idem* de dix jeux, un clavier et pédale. 11° A l'église de Hockendorf, près de Dippoldiswald, en 1795, un *idem* de vingt jeux, deux claviers et pédale. 12° A l'église de Glashuth, dans les montagnes de la Saxe, en 1796, un *idem* de dix-sept jeux, deux claviers et pédale.

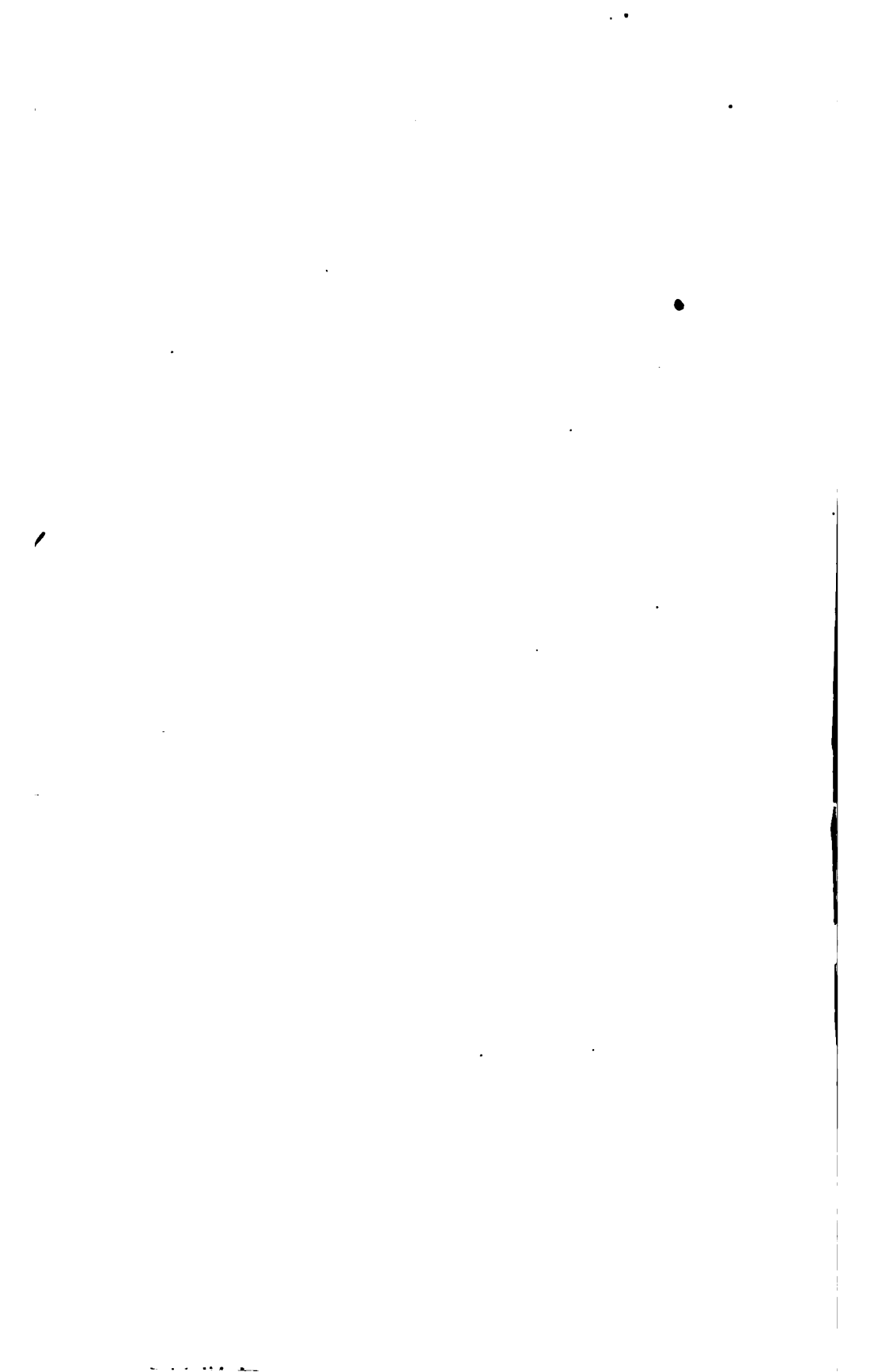
**KAYSER (REINHARDT).** Voyez **KEISER**.

**KAZYNSKI (VICTOR)**, compositeur lithuanien, fils d'un chanteur et directeur de spectacles, est né à Wilna, le 18 décembre 1812. Après avoir fait ses études à l'Université de cette ville et avoir obtenu le grade de bachelier ès lettres, il se livra spécialement à la musique, qu'il avait cultivée dès son enfance. Elsner (voyez ce nom) fut son maître de composition pendant les années 1837 et 1838. De retour à Wilna, en 1840, il y fit représenter, dans la même année, le drame intitulé : *Fennella*, dont il avait écrit la musique, et qui fut joué avec succès. Cet ouvrage fut suivi du *Juif errant*, opéra romantique qui fixa l'attention publique sur le compositeur, et fut représenté à Wilna et à Varsovie, en 1842, aux applau-

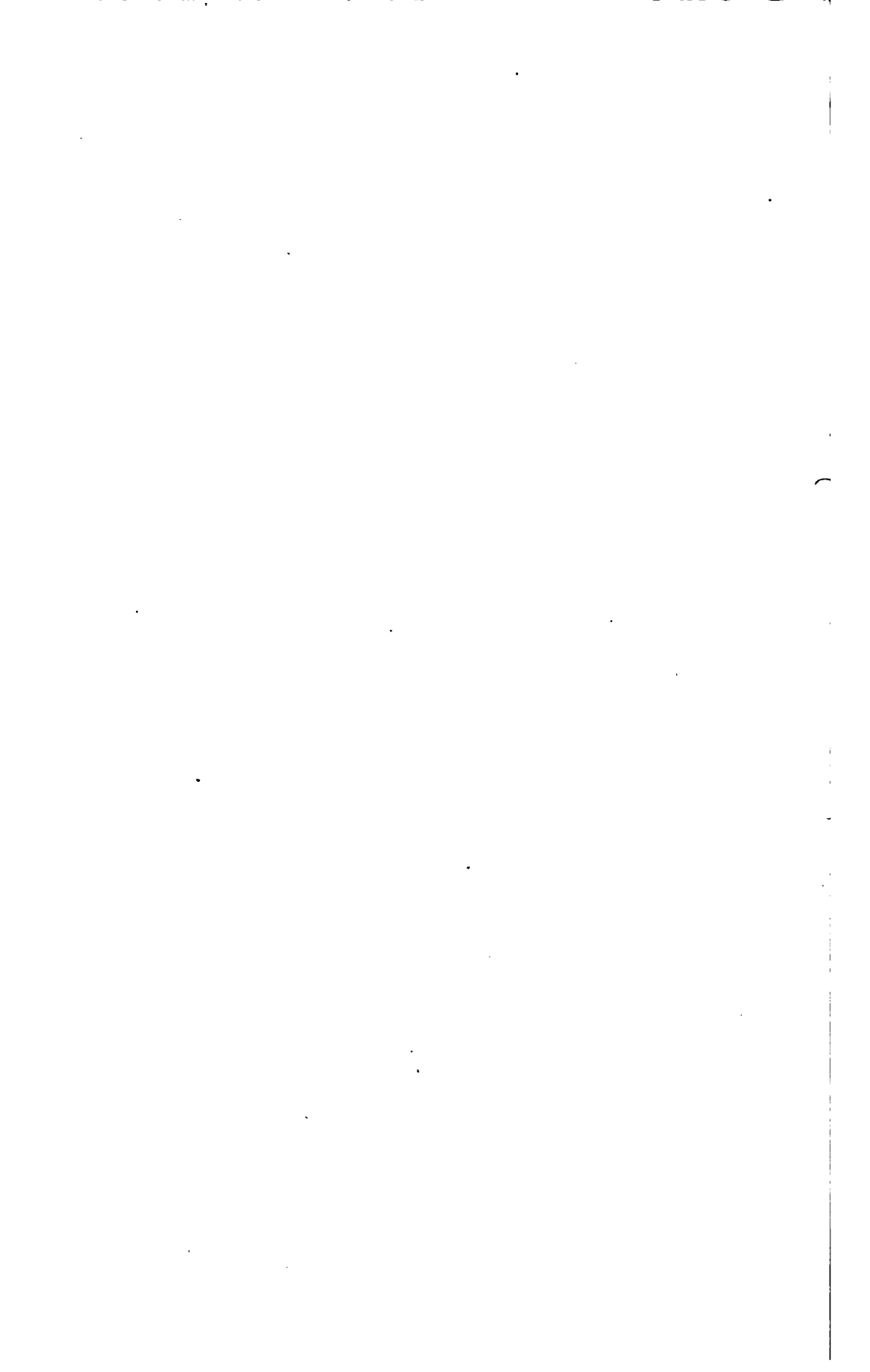
dissements des connaisseurs. Peu de temps après, Kazynski s'éloigna de la capitale de la Lithuanie pour aller se fixer à Saint-Petersbourg; il y fit exécuter plusieurs compositions qui le firent connaître avantageusement. En 1844, le général Alexis Lvoff, amateur et compositeur distingué (voyez ce nom), lui ayant proposé de faire avec lui un voyage en Allemagne, ils visitèrent ensemble Berlin, Leipsick, Dresde, Prague, Vienne, et y furent reçus avec distinction par les artistes les plus célèbres. Kazynski y publia plusieurs ouvrages pour le piano et le chant. De retour à Saint-Petersbourg, il y fit imprimer la relation de son voyage qui le fit connaître comme littérateur et qui obtint un brillant succès. Cet ouvrage, intitulé : *Notalki Z podrozy muzykalnej po Niemczech odbytej w roku 1844* (Notes et journal d'un voyage musical fait en 1844), fut publié à Saint-Petersbourg, en 1845, chez Eynerling, un volume in-8°. Il en fut fait plusieurs éditions. Dans la même année, son auteur obtint la place de chef d'orchestre du théâtre impérial d'Alexandre; il y fit preuve d'habileté dans l'exercice de ses fonctions. Son opéra, *Mari et femme*, y fut joué en 1848; mais la musique n'en fut pas goûtée. Kazynski écrivit aussi pour ce théâtre des ouvertures, cantates, scènes dramatiques, entr'actes et chœurs; mais son *Album de chant*, publié en cinq livraisons de six morceaux chacune, et terminé en 1855, a rendu surtout son nom populaire en Russie. On connaît aussi de lui des duos concertants pour piano et violon, des rondes pour piano, six fantaisies sur des thèmes russes, des petites pièces de salon, marches, tarentelles, des polkas et de morceaux de chant.













U. C. BERKELEY LIBRARIES



C041008603

M328712



ML 105

F4

V.3-4

MUSIC  
Library

**DATE DUE**

**Music Library**  
**University of California at**  
**Berkeley**



